3 1761 09368045 2

PG
3453
B6Z6565
1923
c.1
ROBARTS

EX LIBRIS
FRIEDRICH HITZER

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/vershinyaleksand0000ivan

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

ВЕРШИНЫ

АЛЕКСАНДР БЛОК
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „КОЛОС"
ПЕТРОГРАД
1923

LIBRARY
OCT 03 2013
UNIVERSITY OF TORONTO

ВЕРШИНЫ

Киевская Ш.Н.
Москва
1962 г

Вершины.

Спроси вершины гор —
Они тебе ответят.

На опасных альпийских тропинках — доски с надписью: „nur für die Schwindelfreie“; но иными тропинками и не попасть на вершины. Вершины гор — для тех, кто не боится головокружений.

Не опаснее-ли, не головокружительнее-ли горных альпийских троп — горные стремления духа? Срыв Нитцше в безумие после „Заратустры“, одной из самых „горных“ книг, красноречиво об этом свидетельствует.

Лирика, поэмы, „театр“, статьи Александра Блока, статьи, романы, поэмы, лирика Андрея Белого — вершины русской литературы минувшей четверти века, и вершины до сих пор еще доступные только немногим: „nur für die Schwindelfreie“! Широкая „популярность“ этих двух имен, особенно первого из них — не доказательство доступности горных стремлений и достижений; скорее наоборот. Широкая популярность — дело равнинное. Александр Блок как раз и погиб от того, что принужден был спуститься с вершин в низины. Судьба, обратная судьбе Нитцше. Один — сорвался, не выдержав острого, режущего, разреженного воздуха гор, другой — задохнулся, сойдя в туманные, тяжелые, густые испарения равнин.

„Бедекеры“ по горным вершинам — скучное и пустое дело. Но всякий, попытавшийся побывать на вершинах, может и попытаться рассказать о своих хотя бы отрывочных впечатлениях, о своих хотя бы мимолетных наблюдениях. Такая попытка — эта книга статей 1913 — 1923 гг. об Александре Блоке и Андрее Белом. Другой — увидит другое и расскажет по другому. Да и сам в разные времена видишь по разному. Ошибки взглядов 1913 года, —

первой статьи этой книги, — исправляю в середине и конце пути, пятью и десятью годами позднее. Еще через пять и через десять лет увидел-бы, вероятно, новые ошибки в старых взглядах, увидел-бы, вероятно, еще многое и многое по иному.

Но одно осталось бы навсегда нерушимым, навсегда неразрывным с именами Андрея Белого и Александра Блока: их „вершинность“ в горной цепи литературы XX столетия, тесно связанной с вершинами предыдущего века. Пушкин, Тютчев, Гоголь, Достоевский, Вл. Соловьев, Александр Блок, Андрей Белый — те вершины, связь которых мимоходом намечается на страницах этой книги; мимоходом, так как развитие такой темы было бы само по себе целой историей русской литературы „пушкинской эпохи“, окончившейся в наши дни.

И еще одно: вершины эти — не те „горные вершины“, которые „спят во тьме ночной“, не те спокойно-величавые вершины, о которых говорит „олимпиец“ Гете:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh.

„Покой“, успокоенность, олимпийская безоблачность и ясность — вот чего не найти на вершинах русской литературы, самой „беспокойной“ в мире. „Покоя ищешь ты? Покоя не ищи. Покоя — нет“ (Андрей Белый). Движение, кипение, горение, огненные и снежные вихри, пламя и вьюга — удел Андрея Белого и Александра Блока. Не ответы ясной успокоенности, но вопросы бурного беспокойства; и в них — весь ответ. „На проклятые вопросы дай ответы нам прямые!“ — требование равнинное. „Прямые ответы“ — самое ненужное дело в мире. На вершинах гор все прямые перспективы и горизонты смещаются, „над“ становится „под“, ответы становятся вопросами. „...Ты должен подыматься над самим собою все выше и выше, пока и звезды твои не будут под тобою. Смотреть вниз на самого себя и на звезды свои — лишь это назвал бы я вершиной твоей...“ („Так говорил Заратустра“).

Движение, кипение, горение, огненные и снежные вихри, пламя и вьюга — сами по себе ответ, высший и последний. В посвящении к одной из самых высоких книг русской литературы XIX века, „С того берега“, Герцен сказал: „не ищи решений в этой книге, — их нет в ней, их вообще нет у современного человека; то, что решено, то кончено, а грядущий переворот только что начался“... И в этом — единственное решение, единственный ответ — и для

эпохи Герцена, и для нашего времени, и для будущих дней. „Грядущий переворот“ — о нем и только о нем писали Александр Блок и Андрей Белый; грядущий переворот этот называется революцией духа. Творчество великих художников наших говорит о ней под разными именами; на вершинах творчества — ищите ответов.

Спроси вершины гор —
Они тебе ответят.

1 мая 1923.

РОЗА И КРЕСТ

Роза и Крест.

(Поэзия Александра Блока).

I.

Прекрасная дама Изора, жена графа Арчимбаута, услышала как-то странную песню бродячего менестреля, — и с этих пор душа ее отравлена. Она помнит только несколько строк, несколько слов:

„Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!
. . . . . .
Радость, о Радость-Страданье —
Боль неизведанных ран!..“

Она видит во сне неведомого рыцаря, Странника, сложившего эту песню; он молод, прекрасен, и черная роза горит у него на груди. Вот Прекрасный Принц ее жизни! И в поиски за ним посылает она всеми унижаемого рыцаря Бертрана, для которого сама она — она это знает — недостижимое видение, Прекрасная Дама. После долгих поисков Бертран, Рыцарь-Несчастие, находит этого Странника, вдохновенного рыцаря-поэта, и приводит его на весеннее празднество в замок Арчимбаута. Но Странник этот — уже стар; не льняные кудри, а седые волосы рассыпаны по его плечам, не черная, цвета крови, роза на его груди, а знак креста. Утомленный дорогою, старик спит в розовой заросли под окном Изоры, — она не знает этого, но снова видит в лунном луче образ молодого Странника:

Странник! Где роза твоя?
На груди твоей крест горит!
. . . . . .
Возьми эту розу!
Так черна моя кровь, как она!

Не уходи! С ума сойду я!
Ближе, ближе ко мне подойди!
Дай страшный твой крест
Черною розой закрыть!

И черная роза, брошенная Изорой, падает на спящего под окном Странника, — утром он находит черную розу на своей груди. Но зачем ему неведомая роза? Он охотно отдает ее рыцарю Бертрану, который знает, откуда эта роза, и благоговейно прячет под панцырь этот дар своей Прекрасной Дамы, — дар не ему, а другому... Это же утро — день весеннего празднества. Шуты, жонглеры, менестрели выступают один за другим, чтобы развеселить прекрасную Изору. Выступает и Странник, поет ту самую песню, которая отравила душу Изоры. Она лишается чувств, — этот голос ей снился; но ведь перед нею старик, седые волосы блестят на солнце, крест на груди скрыт под одеждой менестреля. И уходит навсегда Странник, спев свою песню, а приведенная в чувство Изора уже навсегда забыла о Прекрасном Принце... Взор ее падает на молодого пажа Алискана, — он давно любит ее: Прекрасный Принц ушел из ее жизни, и ночью на башню к ней поднимается миловидный паж... Пусть он трус, пусть в тот же вечер он прячется от опасности, когда внезапное нападение врагов отбивает Бертран, защищая замок, защищая Изору; что до того! На башню Изоры ночью поднимется Алискан, а Бертран, „Рыцарь-Несчастие", будет по просьбе Изоры сторожить под окном башни... И он сторожит, он, раненый в битве мечом в грудь:

О, как рана сердце жжет!
Прямо в розу на груди
Тот удар меча пришелся...

Он, умирая, сторожит под окном своей Прекрасной Дамы. И он понимает теперь туманные для него раньше слова песни Странника, он, кому меч крестообразно пронзил грудь через черную розу Изоры:

Рана открылась,
Силы слабеют мои...
Роза, гори!
Смерть, умудряешь ты сердце...
Я понял, понял, Изора:
„Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно...
Радость, о, Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран!.."

И, верный рыцарь своей Прекрасной Дамы, он умирает под окном ее башни. Ему награда — несколько слезинок Изоры: „мне жаль его, он был все-таки верным слугой...“

Так заканчивается драма о Прекрасной Даме, о Прекрасном Принце, о черной розе Радости и светлом кресте Страдания. Это — драма Александра Блока „Роза и Крест“.

II.

Не правда ли, все насквозь проникнуто здесь „символизмом“, тем самым символизмом, одним из представителей которого давно уже считается А. Блок, наиболее видный поэтический деятель „младшего поколения“ русских символистов? — У меня свое особое мнение о „символизме“ вообще и об его проявлениях в русской поэзии; теперь остановлюсь только на поэзии А. Блока, на его (открою сразу карты) „псевдо-символизме“, на его вечной жажде выхода из того заколдованного круга, который является уделом всякого *декадентства*, всякой отграниченности от мира и человека.

„Стихи о Прекрасной Даме“ были первой книгой стихов А. Блока (1904 г.) и определили собою весь его поэтический путь. Источники этой поэзии — конечно, в культе „Вечной Женственности“, в поэзии и философии Вл. Соловьева; но ведь всякая внешняя связь должна иметь и глубокие внутренние причины. „Вечная Женственность“ для Вл. Соловьева была не тем, чем „Прекрасная Дама“ явилась для А. Блока. Учитель был подлинным „символистом“, подлинным мистиком, подлинным романтиком, и для него Вечная Женственность — глубокое мистическое построение, высшая религиозная реальность; ученик был подлинным представителем „декадентства“, отграниченного и самозамкнутого и для него Прекрасная Дама — только ирреальная мечта о недостижимом, только попытка спастись в символизме от вечного одиночества замкнутой в самой себе души.

Истоки поэзии А. Блока — в „декадентстве“ девяностых годов. Об отграниченности, о заколдованном круге — его поэзия говорит сама за себя; но еще нагляднее подчеркивает эту сущность сам поэт в многочисленных своих критических статьях 1907 — 1909 г. г. (в журнале „Золотое Руно“). Я не поклонник этих статей: критика и публицистика — самая слабая сторона литературной деятельности А. Блока; но нельзя не отметить интересные самопризнания поэта в некоторых из этих статей о поэзии.

„... Обладатель всего богатства мира, но — нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову“: это — *лирический поэт* в понимании А. Блока. Лозунг этого поэта — „так *я* хочу“. „Весь мир поэта лежит в *его* способе восприятия. Это—заколдованный круг магический. Лирик — заживо погребенный в богатой могиле...“ Изумительные признания! И если мы вместо вообще „лирика“ подставим сюда замкнутого и отграниченного от мира и людей „декадента“, то поймем, почему в тех же статьях А. Блок говорит о „ноте безумия“, вытекающего из „паучьего затишья“, поймем, почему говорит он там о „диком вопле души одинокой...“ Мы поймем тогда странное признание поэта: „источником доброй половины моих тем служит *ненависть к лирике*, родной и близкой для меня стихии...“

Ну, еще бы! Если „лирика“ (а я сказал бы — „декадентство“) есть лишь богатая могила, то как же не ненавидеть ее поэту, заживо погребенному! Как же не ненавидеть паучье затишье своей замкнутой ограды, если сквозь нее может прорваться только „нота безумия“ или „дикий вопль души одинокой“! И ведь это сам А. Блок говорит о себе (в драме „Король на площади“) устами Поэта:

Знаю великую книгу о темной стране,
Где над морем стеклянным
Правит и судит тоска,
Не разбивая стекла...
Там — на поверхности гладкой стекла
Бродит печальный поэт,
В смертной тоске,
Путеводимый печальным и строгим
Вестником темной Судьбы,
Древним своим двойником...

Эта стеклянная пустыня — мир души одинокого Поэта; и он осужден бродить по ней, „не разбивая стекла“, — стекла между этой пустыней и всем миром, стекла между этой пустыней и душой человеческой. Правда, в этой пустыне, за этой оградой — кто мешает поэту „воздвигнуть все миры, которых пожелает закон его игры“? (слова Ф. Сологуба). Никто не мешает; и все-таки все бесконечные миры являются только темницей для души одинокой. Так и А. Блок:

И я затянут
Лентой млечной!
Тобой обманут
О, вечность!

Подо мной растянут
В дали бесконечной
Твой узор, Бесконечность,
Темница мира! („В снегах“).

Еще в юношеских своих стихотворениях поэт готов был молиться „неведомому богу“ (1899 г.), лишь бы он извел из пустыни душу поэта; он готов был отдать жизнь тому, кто „бессчастному поэту откроет двери в новый храм, укажет путь из мрака к свету“; он готов был надеяться, что кто-то введет его в новую страну, и — „я вдаль взгляну и вскрикну: бог! Конец пустыне!“ Но освобождение и спасение от заколдованного круга никогда не приходят извне; они могут придти только из глубин души человека, после тяжелого перелома „трагедии“, после внутренней победы над обреченностью одиночества. И не случайно пишет А. Блок с холодом в душе стихи — „Обреченный“, „Нет исхода“...

Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело.
Завела в очарованный круг,
Серебром своих вьюг занавесила.
Тихо смотрит в меня
Темноокая.
И, колеблемый вьюгами Рока,
Я взвиваюсь, звеня,
Пропадаю в метелях...
И на снежных постелях
Спят цари и герои
Минувшего дня
В сребросне́жном покое, —
О, твои, Незнакомая, снежные жертвы!
И приветно глядят на меня:
— Восстань из мертвых!

Эта Незнакомая — все та же Прекрасная Дама первых стихов А. Блока. В ней надежда его на спасение, надежда — восстать из мертвых; в ней — потайное окно в мир из замкнутой ограды; в ней — попытка разбить стекло в пустыне одиночества; в ней — попытка уйти в „символизм“ из очарованного круга декадентства. Было одинокое „я“ поэта, и мы слышали „дикий вопль души одинокой“; бродя по стеклянной пустыне, „в смертной тоске“ призвал он призрак „Прекрасной Дамы“, лишь бы извела она из пустыни душу его. Свое одиночество, свою отграниченность от души человеческой, поэт надеялся победить культом Прекрасной Дамы — *влюбленностью.*

*

III.

Александр Блок — *„поэт города“*. Я не знаю, кто первый пустил в ход это уже затасканное теперь клише, но знаю, что такое определение его поэзии верно только где-нибудь „в десятых“ на задворках истины. Сущность поэзии А. Блока определяется в главной своей половине совершенно другим словом: *влюбленность*.

Влюбленность — тема творчества А. Блока; и не случайно в одном из своих стихотворений он говорит, что „только влюбленный имеет право на звание человека“... И недаром посвящает он „Влюбленности“ — и розам — целое стихотворение: „и Влюбленность звала... — Подними эту розу, шепнула... — В синем утреннем небе найдешь Купину расцветающих роз“.

О Влюбленность! Ты строже Судьбы!
Повелительней древних законов отцов!
Слаще звука военной трубы!

Влюбленность — содержание поэзии А. Блока от первых его стихотворений и вплоть до драмы „Роза и Крест“. Когда в драме этой граф спрашивает про песню менестреля: „о чем там поется?“, а капеллан отвечает: „это известно заранее: о соловье и розе“, — то невольно хочется отнести это место к поэзии А. Блока, невольно хочется определить его поэзию словами поэта: „плененный розой соловей“... И если роза есть символ влюбленности, то именно „розу“ воспевает А. Блок в своих стихах.

Но он не хочет, чтобы это была „простая“ роза, та роза, которую он дарит возлюбленной: „я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, Аи“... Нет, его роза должна быть — Lumen coeli Sancta Rosa, и любовь его должна быть любовью к Прекрасной Даме. Он не хочет, чтобы им владела „простая“ любовь, та любовь, которая создает Прекрасную Даму из простой смертной; нет, его любовь — только к Прекрасной Даме, только к Незнакомке:

Все виденья так мгновенны, —
Буду-ль верить им?
Но Владычицей вселенной,
Красоты неизреченной,
Я, случайный, бедный, тленный,
Может быть, любим...

Но ведь Незнакомку эту никогда не суждено встретить поэту, — на то она и вечная Незнакомка. Его судьба — быть влюбленным

во многих, ибо он не может найти Одну... Не кажется ли вам, что за этими словами скрывается какая-то очень знакомая, старая легенда, давно уже использованная литературой — и жизнью?..

Еще бы! Ведь это же вечная легенда о Дон-Жуане! И если меня не постараются истолковать слишком бульварно, то я именно и выражу свою мысль этим сравнением: Александр Блок, это — Дон-Жуан русской поэзии, тот Дон-Жуан, которого так хорошо задумал и так плохо выполнил в русской литературе Алексей Толстой (сил не хватило!). Ибо трагедия у них общая: искать Одну и находить многих... Ядовитые мысли Шопенгауера о любви — не их ли воплотил А. Блок в своей поэзии?

Единая оказывается многоликой. Единая любовь к Прекрасной Даме распыляется на десятки „любвей". Влюбленность оказывается самообманом, бессильным спасти от одиночества стеклянной пустыни; в этой вечной влюбленности и в бессилии найти единую любовь — вся трагедия поэзии А. Блока, бессильного выйти за пределы своей ограды.

В драме А. Блока „Незнакомка" полу-пьяный Поэт говорит о вечной своей влюбленности: „видеть много женских лиц. Сотни глаз, больших и глубоких, синих, темных, светлых. Узких, как глаза рыси. Открытых широко, младенчески. Любить их. Желать их... И среди этого огня взоров, среди вихря взоров, возникнет внезапно, как бы расцветет под голубым снегом — одно лицо: единственно прекрасный лик Незнакомки"... Да, иногда можно и в проститутке узреть черты Прекрасной Дамы; но быть в любви многоликим — не значит ли, наоборот, Прекрасную Даму обращать в проститутку?

Прежде поэт мечтал о любви непреходимой, о вечной верности Даме, о своем спасении от одиночества. И что же?

Вновь оснеженные колонны,
Елагин мост и два огня.
И голос женщины влюбленный.
И хруст песка, и храп коня.
Две тени, слитых в поцелуе,
Летят у полости саней.
Но не таясь и не ревнуя,
Я с этой новой — *с пленной* — с ней.
Да, есть печальная услада
В том, что любовь пройдет, как снег.
О, разве, разве клясться надо
В старинной верности навек?

Нет, я не первую ласкаю,
И в строгой четкости моей
Уже в покорность не играю
И царств не требую у ней... („На островах“).

Какие же царства можно требовать у ней — у Пленной? Вот новое имя Незнакомки, Прекрасной Дамы: Пленная. Она сама в плену, и ничем не может она помочь поэту. На эту тему написана А. Блоком ядовитая „лирическая драма“ — „Балаганчик“. Прекрасная Дама, Коломбина, оказывается для бедняги-поэта Пьеро только „картонной невестой“. Пусть это Арлекин отвел ему глаза — что до того? Пусть автор торопливо и не совсем любезно по отношению к самому себе подчеркивает, что Коломбина — воистину Прекрасная Дама, „которую только больное и дурацкое воображение Пьеро превратило в картонную невесту“, — разве от этого Пьеро легче? Он хотел спастись Прекрасной Дамой — и остался с картонной невестой:

Упала она, — из картона была, —
А я над ней смеяться пришел.
Она лежала ничком и бела.
Ах, наша пляска была весела!
А встать она уж никак не могла;
Она картонной невестой была.
И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно.
Что делать? Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно?

Так „Балаганчиком“ кончается, независимо от воли поэта, цикл его стихов о Прекрасной Даме. А ведь по толкованию (слишком рационалистическому) самого поэта, Прекрасная Дама есть лишь „*жизнь*, прекрасная, свободная и светлая, которая одна лишь может свалить с слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений“... Мы уже знаем, что значит в устах А. Блока слово „лирический“, — мы уже слышали от него о „ноте безумия“, о заживо-погребенном в богатой могиле, о „диком вопле души одинокой“... Но мы видели также и то, как освободительница Прекрасная Дама обратилась в Пленную, обратилась в „картонную невесту“. *Влюбленность* — не тот путь, на котором можно спастись от одиночества, от безумия, от погребения заживо; преодолеть свое „декадентство“ влюбленностью — безнадежная попытка поэзии А. Блока. Отсюда его незавершенная трагедия, его отчаяние, его безнадежность, его мольба: — „о, исторгни ржавую душу!..“ Здесь

кончаются розы „влюбленности“, здесь начинается крест страдания. И на границах отчаяния — Прекрасная Дама снова является, как освободительница, на этот раз уже как освободительница *Смерть*...

„Для смерти лишь открою потайное окно“... Это слова Ф. Сологуба, и надо ли напоминать о том, как часто у него Смерть является Прекрасной Дамой? А. Блок часто подходит к этому же пределу (стихотворения „Второе крещенье“, „Обреченный“ и др.),— и в „Балаганчике“ Коломбина недаром является сразу под видом и Прекрасной Дамы, и Смерти. Но вед это не победа, а поражение. Стремиться преодолеть свою отграниченность, свое одиночество, итти для этого путем „влюбленности“, усыпанным розами, и подойти ко кресту, к смерти — не значит ли это быть побежденным жизнью?

IV.

В этом поражении, в этом бессилии спастись из стеклянной пустыни — крест творчества А. Блока. Он страдает — и никто не в силах ему помочь; он ищет исхода из пустыни — и никто не может протянуть ему руки. Ибо исходы такие не совершаются силами извне: их совершает только „воля к жизни“ самого человека.

Воля эта — в *действенной любви* к человеку: только этим побеждается одиночество всяческого „декадентства“, только этим пробивается ограда отграниченного „я“. Но легко сказать — действенная любовь! А что, если нет ее, если источник ее закрыт в душе человека? На нет и суда нет. И снова мечется тогда одинокий человек, снова ищет иного исхода из пустыни (ведь смерть — это слишком окончательный исход!), и снова не находит ничего.

Русские декаденты повторили историю того знаменитого Грибуйя, который бросился в воду, чтобы избежать дождя: чтобы спастись от „декадентства“, они бросились в „символизм“... Это — длинная история; теперь только об Александре Блоке и об его попытках спастись из стеклянной пустыни. Одно время ему казалось, что он нашел „Нечаянную радость“ (заглавие второго сборника его стихов, 1908 г.),— что он нашел свое воскресение в любви к России... Тут была им написана „символическая“ драма „Песня судьбы“, которую я лучше пройду молчанием. В полном соответствии с этой символической драмой находится написанная им тогда же публицистическая статья об интелли-

генции и народе,—о ней тоже лучше умолчать. Цикл стихов „Родина“ должен знаменовать собою разрыв поэта с „декадентством“; должен — но почему? Характерна здесь одна мелочь,— к серии стихотворений „На поле Куликовом“ поэт делает следующее примечание: „Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди“... Неужели же поэт не чувствовал, что раз в самом произведении не удалось ему выявить этого „символического смысла“ события, то уже вполне бесплодно помещать в примечаниях это указующее — се лев, а не собака? Но таков вообще „символизм“ поэзии А. Блока. И незачем удивляться, что его исход из пустыни одиночества на поля родины снова кончился душевным одиночеством:

Лишь на миг в воздушном мире
Оглянусь, взгляну,
Как земля в зеленом пире
Празднует весну,
И пойду путем-дорогой,
Тягостным путем —
Жить с моей душой убогой
Нищим бедняком...

Нечаянная радость обманула. И спасение в „символизме“ оказалось мифом, ибо слишком неизбежна под символизмом поэзии А. Блока подпись: се лев, а не собака. Повторяю: разговор о „декадентстве“ и „символизме“ — разговор длинный, особый; здесь достаточно будет подчеркнуть основное положение: истинный символизм мистичен по своей сущности. И в этом отношении он повторяет историю своего предка начала XIX века — романтизма.

Интересно послушать отзыв самого А. Блока о романтизме. А. Блок рассказывает нам о паже, который вечно ищет свою госпожу и не находит ее: „весь романтизм в этом“,— прибавляет поэт (статья „Девушка розовой калитки и муравьиный царь“). Вместо госпожи паж находит милую девицу с льняными волосами, с розовыми щеками, целует ее, счастлив, и...— весь реализм в этом. *Найти* — это реализм, пусть так; но *искать и не находить* — неужели этого достаточно для подлинного романтизма?

Нет, романтика, как и символизм,— в другом измерении. Бессильные порывания и грустные ламентации — это, например, поэзия Жуковского, и недаром разглядели очень скоро весь „псевдо-романтизм“ его поэзии. И недаром „влюбленность“ была тоже одним

из главных мотивов поэзии Жуковского. А. Блок — поистине Жуковский минувшего символизма. Далекий от мистических переживаний, замкнутый в круге одинокого „я“, он, несомненно, будет служить впоследствии примером „псевдо-символизма“ начала XX-го века. Но не этим неудачным его попыткам „символизма“ пробить окно в ограде, отделяющей его от мира и от человека.

„Символизм“ его забудется, а поэтом влюбленности и поэтом страдания, поэтом розы и креста он останется навсегда. От узкого декадентского эстетизма он всегда был далек, он весь всегда был в страдании — и этим лирика его близка и дорога всем, созвучно чувствующим. Роза и крест покрывают друг друга в его творчестве, определяют собою его поэзию, которой пока нет исхода. Нет — и, вероятно, не будет. Вечное одиночество в страдании, в душевной пустыне — его удел, и сам он хорошо это знает. Вот одно из лучших его стихотворений:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь,—
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь,—
Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте,—
Тогда — просторно и далеко
Смотрю сквозь кровь предсмертных слез
И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.
В глазах — такие же надежды,
И то же рубище на нем.
И жалко смотрит из одежды
Ладонь, пробитая гвоздем.
Христос! Родной простор печален.
Изнемогаю на кресте.
И челн твой будет ли причален
К моей распятой высоте?

Это вопрос всего творчества А. Блока; но не в родных просторах, а в стеклянной пустыне стоит его крест, увитый розами. Каждый из нас распинается жизнью для того, чтобы воскреснуть душой: в этом сущность „трагедии“. Но не каждого трагедия эта приводит к действенной любви, в которой одной лишь спасение от мирового „декадентства“, от заколдованного круга одиночества.

Безнадежные попытки розой и крестом разорвать заколдованный круг — в этом вся история творчества А. Блока.

А что же драма „Роза и Крест“? Я думаю, что мне теперь можно и не возвращаться к ней: слишком ясно ее отношение ко всей поэзии А. Блока посл того, что сказано выше. Прекрасный Принц, Прекрасная Дама; вечно искать — и не находить; „сердцу закон непреложный — радость-страданье одно“; черная роза Радости и светлый крест Страдания... Здесь — сведение в одну точку всего былого творчества А. Блока, здесь — завершение всей его поэзии в одном цельном произведении, в „псевдо-символической“ драме. И заглавие этой драмы — лучшее подведение итога всего его творчества, всей его поэзии. Ибо *роза и крест* это — драма жизни самого Александра Блока.

1913.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Андрей Белый.

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Бразда юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.
Покоя — нет.

Андрей Белый.

I.

Поэт, романист, критик и теоретик „символизма“ — Андрей Белый пришел в русскую литературу одним из „младших богатырей“ декадентства. Старшие — пережили к тому времени „героический период“ крайнего индивидуализма, самообожествления, отрицания общественности; они прошли до конца свою декадентскую дорогу и пришли в тупик, как раз ко времени появления „младших декадентов“. Дальше пути не было; надо было искать „новый путь“...

„Младшие“ осознали этот тупик если не с большей горечью, то, быть может, с большей непримиримостью, чем их старшие товарищи и учители. „В моей пещере тесно и сыро, и нечем ее согреть; далекий от земного мира, я должен здесь умереть“ (Ф. Сологуб): на таком конце пути не в силах было остановиться „декадентство“,— из него надо было найти исход; надо было найти исход из этой „ледяной пустыни“ одиночества, „пустыни бессмыслия“, „стеклянной пустыни“ (все их слова). В пустыне этой бродит поэт и тщетно жаждет из нее исхода — вот одна из постоянных тем поэзии литературного ровесника Андрея Белого — Александра Блока. Безотрадность, безвременье, отсутствие смысла, отчаяние — вот чувства, общие всем „декадентам“ на рубеже XIX и XX веков, и чувства эти пережил, быстро пройдя через их ступени, Андрей Белый в самом начале своего творческого пути. Весь его путь — борьба с „ледяной пустыней“ космического одиночества, весь его путь — жадные поиски исхода из „пустыни бессмыслия“.

Сирый, убогий в пустыне бреду.
Все себе кров не найду.
Плачу о дне.
Плачу... Так страшно, так холодно мне,—

не даром этими словами начинается одно из самых ранних его стихотворений („Одиночество", 1900 г.). И следующее за ним — „Тоска": „пою, умирая, от тоски сам не свой" [1]). Поэт чувствует, что он одинок в ледяной пустыне. Самые его слова — „холодный водомет, жемчужный и вспененный", самые его мечты — „обман, ледник, зарей горящий" („Мои слова", 1901 г.): обман, ибо нет исхода из пустыни и впереди — мрак:

Душа, смирись: средь пира золотого
Скончался день.
И на полях туманного былого
Ложится тень.
Уставший мир в покое засыпает,
И впереди
Весны давно никто не ожидает.
И ты — не жди.
Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир, и бог его забудет.
Чего-ж ты ждешь?

(„Закат", 1902 г.).

Так в мировом холоде и в пустыне души началось творчество молодого поэта, и пустыни эти ему надо было преодолеть, растопить лед и выйти из „бессмыслия". В этом, мы увидим, был весь „пафос" его творчества, но лед и пустыня долго еще гнели его душу: так говорит нам целый ряд его первых стихотворений. Со своим космическим одиночеством борется он, изнемогая:

Я буду вновь — один...
Сердцу больно, больно... Я один...
Опять один... Тоскую безнадежно...
Один он проходит в немые годины...

---

[1]) Пользуюсь приготовленным А. Белым к печати двухтомным собранием его стихотворений, заново обработанных и расположенных в хронологическом порядке. Андрей Белый так мало известен „широкой публике" как поэт, что приходится делать обширные выписки из его стихотворений. До 1915 г. стихотворения его были собраны в сборниках „Золото в лазури" (1904 г.), „Пепел" (1909 г.), „Урна" (1909 г.), а статьи — в книгах „Символизм" (1910 г.), „Арабески" (1910 г.), „Луг Зеленый" (1910 г.).

Эти чувства, как перемежающаяся лихорадка, проходят через первые годы творчества молодого поэта („Не страшно“, 1900 г.; „Один“, 1901 г.; „Опять один“, 1901 г.; „Сказка“, 1902 г. и др.). Не раз пытался он, что называется, faire bonne mine au mauvais jeu, принять, гордо принять свое мировое одиночество, увлечься этим былым пафосом декадентства, отмежевать себя от „людского стада“, уйти на высоты одинокого „я“, восславить ту самую „пещеру“, в которой „темно и сыро“:

Я вознесен, судьбе своей покорный.
. . . . . .
Лазурь, темнея, рассыпает искры.
Ряд льдистых круч блестит грядой узорной.
Я вновь один в своей пещере горной,
Над головой полет столетий быстрый.
(„Возврат“, 1903 г.).

Иной раз он даже готов шутить, смеяться, дурачиться на своей горной высоте: „... я в восторге, я молод; у меня на горах очистительный холод“; и гном-горбун готов дурачиться в угоду своему гостю:

голосил
низким басом;
в небеса запустил
ананасом.
И, дугу описав,
озаряя окрестность,
ананас ниспадал, просияв,
в неизвестность,
золотую росу
излучая столбами червонца...
Говорили внизу:
„Это — диск пламезарного солнца“...
(„На горах“, 1903 г.).

Это милое шуточное стихотворение (в свое время так рассердившее хранителей очага Весты, блюстителей порядка в русской литературе) не может скрыть собою той боли и тех слез, которые таятся за редким у А. Белого прославлением „пирного восторга одиночества“. Смех оказывается смехом сквозь слезы: „смеюсь — и мой смех серебрист, и плачу сквозь смех поневоле“... („Смех“, 1902 г.) А высота горной пещеры поэта оказывается высотой Голгофы. . .

. . . И я — среди вершин.
Один — один... Жду знамений нежданных.
Один, один,
Средь бурь туманных.
Все, как в огне. И жду, и жду — Тебя...
И руку простираю я бесцельно.
Душа моя
Скорбит смертельно.

(„Один“, 1902 г.).

Так изнемогала душа в борении с ледяной пустыней одиночества, с символом веры отмирающего декадентства. Крайний индивидуализм декадентства, сильное влияние Нитцше (который для А. Белого был равен Христу,— см. статью его „Фридрих Нитцше“, 1907 г.), и, как философские „пролегомены“, еще более раннее влияние Шопенгауэра („в юности — днями, как безумно влюбленный, не отрывался от Шопенгауэра я“ — позднейшее признание А. Белого, см. „Путевые заметки“, „Радес“, 1911 г.): вот что пересекалось в душе молодого поэта, вот что давало иллюзию спасения в его ледяной пустыне... Пусть я гибну в ней, но ведь и все земное — тлен и грязь: „все земные стремленья — так жалки!“ („Весна“, 1903 г.). И нет пути, и нет выхода. „Бессмыслица дневная сменяется иной,— бессмыслица дневная бессмыслицей ночной“...

И от этой бессмыслицы жизни человеческой и своего ледяного одиночества — поэт ищет не столько спасения, сколько забвения в воскрешаемом прошлом, близком и далеком, историческом и мифическом...

Грущу о былом:
Ах, где вы, любезные предки?

(„Заброшенный дом“, 1903 г.).

Поэт обращается к XVIII веку, к фижмам, робам, боскетам, подстриженным паркам; целый цикл стихотворений „Прежде и теперь“ (1903 года) воскрешает нам „под дымкой меланхолии“ эту милую старину. И стихотворения — милые, искусные и искусственные. Еще раньше, в 1902 году — такой же обширный цикл, посвященный жизни великанов и кентавров; кое-что из этого юношеского цикла не лишено своеобразной силы и прелести (особенно „Великан“, „Сказка“, „Бой кентавров“ и др.). Все эти фавны, великаны и кентавры считались и считаются признаками „романтизма“ и „символизма“; но, конечно, никакого романтизма и символизма здесь нет, а есть лишь глубокая тоска одинокой души,

неудовлетворенность всем настоящим. „Песнь кентавра“ (1902 г.) — особенно характерное в этом отношении стихотворение.

Все это у Андрея Белого — еще юношеские, еще полудетские думы, чувства, стихи. Стихи эти, 1900 — 1902 г.г., в большинстве еще очень слабы; в них не мало безвкусицы, пятна которой досадно пачкают нередко и позднейшие произведения этого поэта. Не мало неудачного, вялого, тягучего; не мало простых ошибок, не мало „темных мест“ — не „декадентски“, а просто грамматически темных, — не мало неудачных оборотов (в роде, например: „В углу полотно с углем нарисованным зайцем“, — где неизвестно, кто, кем и чем нарисован: заяц углем или уголь зайцем). Стоит только сравнить стихотворение „Возмездие“ (1901 г.) с написанным на ту же тему замечательным позднейшим стихотворением А. Блока „Когда в листве сырой и ржавой“, чтобы увидеть слабые стороны всех этих юношеских произведений Андрея Белого.

Но уже с 1903 года перед ними такие подлинные завоевания его, как, например, „Волшебный король“.

Волшебный король показался
На снежной вершине...
Обнялся
Он с нежною дочкой своей.
„На нашем воздушном дельфине —
В сапфиры эфиров
Скорей!“
А в воздухе —
плещутся —
синие стаи сапфиров...
А в воздухе —
плещутся —
стаи холодных зыбей...
А в воздухе —
рыбы мерцают —
дельфины...
А воздух —
в них дышет, колышет —
все тише и тише...

Трудно удержаться от искушения переписать до конца эти красочные строки, но таких все больше и больше становится в стихах Андрея Белого. Он вырабатывает свою, своеобразную форму, сущность которой — расчленение стихотворения по обильным внутренним рифмам; но главное, начинает вырабатываться ритмическое богатство стиха молодого поэта. Это — вопрос спе-

циальный, которым рано или поздно займутся еще в истории русской поэтики; здесь могу только привести голословный вывод: ритмически Андрей Белый один из самых богатых поэтов последнего времени, несмотря на некоторую „старомодность“ его ритмики, часто сближающую его с поэтами XVIII века.

Возвратимся, однако, к „ледяной пустыне“ души поэта и к его преодолению декадентства. Чем можно было растопить этот лед, как можно было выйти из пустыни? В чем можно было искать спасения? „Зову людей, ищу пророков, о тайне неба вопиющих“,— звал и искал Андрей Белый; одно время ему казалось, что спасение найдено в том дешовом „магизме“, которым любили щеголять декаденты конца XIX века („Встреча“, 1903 г., посвящено Валерию Брюсову). Но скоро он понял, что это был лишь „черный морок“, марево, и настал „очарованию конец“ (из неизданного четверостишия). Нет, спасение только — в боге. Но где он? и как имя его?

О где ты, где,
О где ты — бог?
Откройся нам, священное дитя...
О, долго ль ждать,
Шутить, грустя,
И умирать?
Над тополем погас кровавый рог.
В тумане Назарет.
Великий бог!
Ответа нет...

(„Сомненье, как луна“... 1901 г.).

К тому времени, когда Андрей Белый пришел в литературу, старшие декаденты от самообожествления уже пришли к богу; они поняли, что гибнут, замерзают в своем крайнем индивидуализме и стали искать спасения — в Христе грядущем. Конец мира — „при дверях“, не в переносном, а в буквальном смысле; быть может, сегодня же вечером, а может быть и через год-два приидет во славе своей Христос на Страшный Суд и спасет весь мир, растопит лед и изведет из пустыни; спасет весь мир, а декадентов — особливо, ибо они — чающие, сухие сучья для костра господня, и, быть может, на них падет первая искра вселенского пожара. Такова, например, была в то время проповедь Д. Мережковского, его чаяние светопреставления на днях сих, вот-вот, при жизни нашей. Но Андрей Белый имел другого, подлинного учителя в этой области — Владимира Соловьева, и эсхатологические чаяния

его отразились еще на первом детском произведении Андрея Белого — мистерии „Пришедший“ (1898 — 1903 г.).

Влияние Владимира Соловьева — крупнейший факт в жизни и творчестве Андрея Белого, который нельзя переоценить; и сам А. Белый видел в этом учителе своем — путь спасения. „Спокойно почивай: огонь твоей лампадки мне сумрак озарит“ („Владимир Соловьев“, 1902 г.). Эсхатологические чаяния, вне которых не понятен Андрей Белый, имели свой исток в проповеди последних лет Владимира Соловьева, этого, быть может, единственного в то время подлинного „символиста“; и если А. Белый — „символист“, то лишь как ученик Вл. Соловьева. Эсхатология, во власти которой жил А. Белый, преодолевая декадентство в 1900 — 1904 гг., вся пошла от „Трех разговоров“ и заполнила собою душу молодого поэта, спасая его от льда и от пустыни: он ждал свершения великих мировых событий.

Какое грозное виденье
Смущало оробевший дух,
Когда стихийное волненье
Предощущал наш острый слух!..
В грядущих судьбах прочитали
Смятенье близкого конца;
Из тьмы могильной вызывали
Мы дорогого мертвеца: —

это был Владимир Соловьев. И он —

Из дали безвременной глядя,
Вставал в метели снеговой
В огромной шапке меховой.
Пророча светопреставленье...
(„Сергею Соловьеву“, 1909 г.).

Так вспоминал впоследствии Андрей Белый, так чувствовал он в то время: его „вторая симфония“ — развитие только что приведенных стихов. И не один раз еще вспоминал Андрей Белый о том громадном влиянии, какое имел над ним Владимир Соловьев — об этом он подробно говорит в целом ряде статей („Апокалипсис в русской поэзии“, 1905 г.; „Владимир Соловьев“, 1907 г. и др.); не даром указывает он в этих статьях на тот „роковой и глубокий смысл“, какой получил в его жизни Вл. Соловьев, явившийся для него „предтечей горячки религиозных исканий“. Вл. Соловьев помог ему преодолеть стеклянную пустыню „декадентства“, помог ему выйти в „символизм“; и путь исхода был — эсхатологический.

*

Чтобы ознакомиться с этой борьбой, чтобы понять причудливое переплетение былого „декадентства“ с побеждающей в душе Андрея Белого „эсхатологией“, надо обратиться к четырем его „симфониям“, особняком стоящим во всем его творчестве. А потом — мы снова вернемся к его поэтическому дневнику, к собранию его стихотворений.

II.

„Симфонии“ — не случайно появившаяся в русской литературе форма; не случайно также постоянная тема статей Андрея Белого— тяготение всех современных искусств к музыке. „Близостью к музыке, — говорил он в одной из своих юношеских статей, — определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки“ („Формы искусства“, 1902 г.; см. также „Песнь жизни“, 1908 г.). Музыка— это основной тон, к которому обертоны — все другие формы искусства. Так думал Андрей Белый и с сочувствием повторял, подобно своим старшим товарищам, знаменитые слова:

De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours
. . . . . .
Et tout le reste est litterature...

Замысел „симфоний“ возник из этого ряда мыслей и достиг крайнего своего проявления в последней, 4-ой „симфонии“. Однако, это презрение литератора к „litterature“ никогда не мог провести в жизнь Андрей Белый; „rien que la musique“ — это никогда не удавалось ему, было не в природе его глубоко „мысленного“ таланта; попытки же выдержать последовательно „симфонические формы“ привели — мы увидим — к краху 4-ой „симфонии“. По существу же все свелось к тому, что „симфонии“ написаны ритмической прозой (например, 1-ая „симфония“ вся выдержана, грубо говоря, в дактило-спондеическом ритме), разбиты на короткие музыкальные фразки, иногда повторяющиеся, иногда „контрапунктирующие“ друг другу. А „литература“ — осталась литературой.

Первая „симфония“ — „северная“, „героическая“ — написана в 1900 г. (напечатана же в 1903 году, после 2-ой „симфонии“). Это еще вполне юношеское произведение, со многими пересекающимися влияниями, например влияниями Метерлинка и Ибсена: от первого — все эти лебеди, каналы, лотосы, камыши, которыми

заполнена последняя часть „симфонии“, от второго — главная тема: „ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой... веди их к вершинам“ (I, 7). Много внешних влияний старого „декадентства“, с его любовью к „rien que la musique“; много аляповатостей и безвкусиц. „Месяц — бледный меланхолик“, „любовь — вздох бирюзовых ветерков“, „счастье — легкое, как сон волны“, „холодная бездна забвения“ — все это надо простить молодому поэту, хотя и позднее он не раз нет-нет да и „ляпнет“ дешевой декадентщиной, вроде: „молчаливый силуэт овеян тайной“, „пропасть оскалилась тишиной“, или, „мостовая оскалилась железным смехом лопат“... Но если мы пройдем мимо этих частностей и вспомним, что первая „симфония“ была действительно первым крупным произведением юноши-поэта, то не откажем ему и в большом даровании, и еще больше — в признании за ним не малых „надежд“, которые он должен был осуществить. Он их и осуществил.

Содержание? — не в нем дело, автор хотел дать rien que la musique, но все же есть и „содержание“. На поляне далеких северных лесов стоит „одинокая мраморная башня“. (К слову: говоря о „символизме“, не хотелось бы пользоваться голыми „аллегориями“, но невольно думаешь при этом об одинокой башне „я“, стоящей в пустыне декадентства). На одинокой мраморной башне живут много лет слабодушные король и королева, убежавшие из своей страны, от народа своего, детей сумрака. И растет на мраморной башне, в холоде одиночества, прекрасная королевна. „Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве“.

4. И показалось молодой королевне, что она — одинокая.
5. Одинокая.

. . . . . .

3. Часы текли за часами. Холодная струйка ручейка прожурчала: „безвре-менье“...

И знает королевна, что скорее надо прожить безвременье, что нет спасения в ее одиночестве... Все это — чувства самого поэта, мы это знаем; но, конечно, не „декадентство“ имел в виду Андрей Белый: замыслы его были космические, эсхатологические. Не даром довольно безвкусно сама Вечность „прижималась к щеке королевны своим бледномировым лицом“... И сама она говорит о себе, как о „жене, облеченной в солнце“: „пурпур утренней зари загорится скоро над миром; будут дни, и ты увидишь меня в этом пурпуре“... И уже где-то вблизи бродит Хри-

стос, как блуждающий огонек... Но темные чары деются вкруг королевны; чарам этим подпадает и рыцарь ее, верный рыцарь Прекрасной Дамы: он чист душой, но во власти черной силы, и сам Сатана — „пасмурный католик“ — готов им овладеть. Тема „симфонии“ — борьба светлого и темного начала; наступил час — и „королевна спустилась с вершины башни, исполняя небесное приказание. Она шла побеждать мрак“. Она победила и, побеждая, умерла. Умирает и рыцарь ее. И в светлом царстве они, „белые дети“, радостно ждут наступления утра *последнего* дня... Так эсхатологическими чаяниями началось творчество Андрея Белого; суждено было ему, свершив круг, к ним и возвратиться... Кстати отметить: даже псевдоним он выбрал себе „эсхатологический“,— известно апокалипсическое значение *белого* цвета. И в своей второй „симфонии“ Андрей Белый несколько нескромно сам подчеркивал:

3. Его конь *белый*. Сам он *белый*: на нем золотой венец. Вышел он, чтоб победить...

5. Это наш Иван-Царевич. Наш *белый* знаменосец...

7. Там взрастет *белое* дитя, чтоб воссиять на солнечном восходе.

Но это только к слову; вернемся к первой „симфонии“ Андрея Белого. Трудно не поддаться очарованию этой юношески слабой и юношески смелой вещи; многое в ней бледно, наивно, многое, наоборот, слишком кричаще и слишком „перемысленно“; но в общем „симфония“ эта действительно оставляет суровое, „северное“, „героическое“ впечатление. Вторая часть, рисующая черные силы, и третья, посвященная борьбе „мрака со светом“ — во многих местах *заставляют верить* читателя; а в этом — цель художника. И четвертая часть — в ней действие происходит в каком-то своеобразном метерлинковском Чистилище — полна тихой радостью бездумного покоя и ожидания. Кто так начинал литературный путь, от того многого можно было ожидать в будущем.

Как, однако, смотрел сам автор на „содержание“ своей „симфонии“? Была ли для него эта сказка — только сказкой? Или, заставляя читателя верить, как художник, сам он верил иной верою в „детей своей фантазии“? Это — не праздный вопрос, ибо ответ на него дает все позднейшее творчество Андрея Белого. „Самая сказка, — говорит он, — есть символическое отображение трансцендентного мира“ („Кризис сознания и Генрик Ибсен“, 1910 г.). Еще характернее в этом отношении статья „Магия слов“ (1909 г.): в ней Андрей Белый подчеркивает, что *слово* есть творчество, единственная реальность среди мира отвлеченных понятий и сущно-

стей. Мифическое творчество, в эпоху юности народов бывшее всеобщим и предшествовавшее творчеству эстетическому, теперь, наоборот, следует за ним в творчестве немногих мистически настроенных людей („символистов"). И когда такой человек говорит, например, „месяц белорогий", то хотя он и не утверждает существования мифического животного, белый рог которого в виде месяца видит на небе, но все же признает некоторую мифическую реальность, „символом" которой является образ: „месяц белорогий". И как раз по поводу этого выражения Андрей Белый говорит: „В глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения я не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный"... Так говорил А. Белый в 1909 — 1910 году, так чувствовал он и десятью годами ранее, когда писал свои первые симфонии. Для читателя великан Риза, играющий тучами, кентавр Буцентавр, королевна и рыцарь — убедительны, как художественные образы; для автора они реальны, как „символы" трансцендентного мира. Андрей Белый глубоко верит в иную, высшую реальность и великана Ризы, и королевны, и всех образов, созданных его поэтическим творчеством. Это надо всегда иметь в виду, изучая творчество Андрея Белого, одного из немногих подлинных „символистов" своего времени. Впрочем, о символизме речь еще впереди; вернемся к „симфониям".

Вторая симфония — „драматическая" (1901 года, напечатана в 1902 году) — неожиданно переносит нас от северных богатырей, от рыцарей мрака и светлой королевны — в Москву, к исходу XIX века, в наши дни. А раз „наши дни", то и все свойства (по А. Белому) нашего времени: тоска, скука, ужас жизни, бессмыслица окружающего, все то, чем болел Андрей Белый в своем „космическом" одиночестве.

3. По разным направлениям тащились конки, а в небесах сиял свод серо-синий, свод страшный и скучный, с солнцем-глазом посреди...

5. И там... наверху... кто-то пассивный и знающий изо дня в день повторял: „сви-нар-ня".

„Без-вре-менье" — шептал кто-то в „первой симфонии", „свинар-ня" — повторяет кто-то во второй; но если человеческий мир есть „свинарня", то не обречен ли он животной гибели? И кажется уже испуганному автору, что гибнет мир, гибнет Европа. По крайней мере, у него погребают Европу „страшные могильщики", имена которых не названы, но которые легко разгадать: это Лев Толстой —

„толстокожий Емельян Однодум“, Ибсен — „норвежский лев“, Ницше — „черная, голодная пантера, доканавшая Европу“, Метерлинк — „бельгийский затворник“, Гюисманс — „в костюме нетокыря и с волшебной кадильницей в руках“, Оскар Уайльд — „певец лжи“, Сар Пеладан или Сен-Поль-Ру- Великолепный — „парижский маг“, Ломброзо и Макс Нордау — „курчавый пудель, тявкающий на вырождение“, Джон Рескин — „заваривший сладкую кашицу современности“, и, наконец, последний — папа римский, „неуместная пародия на христианского сверх-человека, кому имя сверхбессилие“... Все они — „великие могильщики“ и „великие мерзавцы“ (!), ибо — учителя мерзости; каждый из них украшает корону умершей Европы своей „ложной драгоценностью“... И выходит тогда из Северного, Немецкого моря апокалипсический зверь с семью головами и десятью рогами, и все учителя мерзости восклицают: „Кто подобен зверю сему?“

„Великие мерзавцы“ — довольно пестрая и странная, как видим, компания; но весь этот курьезный и не слишком разборчивый перечень противоположных имен показывает, что не в области искусства, философии и науки спасение человечества от „безвременья“ и „свинарни“: спасти могут только эсхатологические чаяния, победить зверя может только Христос-грядущий. Но и у Христа грядущего много ложных слуг, и задача „второй симфонии“ — выявление их, насмешка над ними, насмешка над „крайностями мистицизма“ („Предисловие“ к симфонии). Тут и „Мережкович“, он же, повидимому, и „Дрожжиковский“, тут и „циничный мистик из города Санкт-Петербурга“, В. Розанов, он же, повидимому, и „Шиповников“, и многие другие, скрытые под псевдонимами, ложные слуги Христа. Но больше всего высмеивается компания московских мистиков, ожидавшая с часу на час светопреставления и даже сделавшая попытку инсценировать его. „Золотобородый аскет“, Сергей Мусатов, считается учителем и главою их; а они — целой сетью покрыли Москву: „в каждом квартале жило по мистику; это было известно квартальному“...

4. Один из них был специалист по Апокалипсису. Он отправился на север Франции наводить справки о возможности появления грядущего Зверя.

5. Другой изучал мистическую дымку, сгустившуюся над миром.

6. Третий ехал летом на кумыс; он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву...

И поиски „зверя“ увенчались успехом: специалист по апокалипсису нашел семейство грядущего зверя, который еще не вышел

из пеленок: „это был пока хорошенький мальчик, голубоглазый, обитающий на севере Франции“... Найдена и „жена, облеченная в солнце“, коей предстоит родить младенца мужеска пола, младенцу же сему надлежит пасти народы жезлом железным: „жена“ эта — синеглазая „сказка“, жена толстого и добродушного московского купца. И сын у нее уже растет, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями; ему-то в будущем и придется пасти народы. Все готово для апокалипсического действа, остается лишь открыть на это глаза людям. Но тут-то тяжелый удар падает на голову московских мистиков: им сообщают из северной Франции, „что *зверя* постигло желудочное расстройство, и он отдал богу душу, не достигши пяти лет, испугавшись своего страшного назначения“... И другой удар, горший первого: младенец мужеска пола, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями, оказывается девочкой, которую „жена, облеченная в солнце“, и ее муж, московский купец, одевают мальчиком... Все проваливается, и московский мистики посрамлены.

Над кем смеялся в этой своей сатире Андрей Белый? „Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!“ Это был смех — над самим собой. Интереснейшая частность: весною 1900 года, слушая чтение „Повести об антихристе“ Владимира Соловьева, Андрей Белый обратился к автору ее с вопросом: сознательно-ли подчеркивает он свои слова о „тревоге, подобно дымке опоясавшей мир“? Вл. Соловьев ответил: „да, да, это так“... И позднее, в 1905 году, Андрей Белый с восторгом вспоминал „пророчество“ Вл. Соловьева, считая, что оно исполнилось: „впоследствии слова о *дымке* подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана (остров Мартиника, 1903 год), и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле“ („Апокалипсис в русской поэзии“ 1905 г.; ср. „Владимир Соловьев“, 1907 г.).

Пусть все это детски наивно, пусть даже смешно — но ведь не для Андрея Белого! А между тем — вспомните — в своей симфонии он потешается над людьми, которые изучали „мистическую дымку“, сгустившуюся над миром, и это было только через год-два после разговора с Вл. Соловьевым и года за три до статьи об „Апокалипсисе в русской поэзии“. В чем же дело? Андрей Белый смеялся не над идеями „московских мистиков“, а над действиями их: они поторопились, не так взялись за дело, в том грех их и ошибка; идеи же их, их веру Андрей Белый разделял. И носитель этой эсхатологической веры — Владимир Соловьев: его-то и вы-

водит в своей второй симфонии Андрей Белый, как предтечу и пророка великого изменения. Вставая из гроба, он бродит ночью по крышам московских домов и то „трубит в рожок“, то „выкрикивает“ свои стихотворения, усмиряя этим страхи и изгоняя ужасы... Он добродушно хохочет над мистическими измышлениями Сергея Мусатова и, пересиливая свой „священный хохот“, утешается тем, что „первый блин всегда бывает комом“... Да, первый; но второй? Что второй блин не будет комом — в это верил Андрей Белый и сам ждал „исполнения сроков“; и сам он, годом-двумя позднее, с трепетом ждал Христа-грядущего в одну осеннюю ночь. Не дождался, но ждал: об этом говорит нам его прекрасное последнее стихотворение 1903 года:

На сердце — безумное что-то...
И в теле — холодная дрожь.
Весь день не стихает работа,—
Подвозят пшеницу и рожь.

Телеги влекут, громыхая,
С полей многоверстных овес...
Недавно мне тайно сказали,
Что скоро вернется Христос.

Когда я молился, тоскуя,
Средь влажных, вечерних лугов —
„Холодною ночью приду я“,
Поднялся таинственный зов.

И грудь сожжена нетерпеньем...
И знаю: мечта — не мечта...
И жду с несказанным волненьем,
И жду... появленья... Христа.

Все было в дому зажжено.
В осенних плащах мы сидели...
Друзья отворили окно.
Тревожно в пространства глядели...

Какие-то люди прошли...
Забил колоток в полуночи...
И вот — с фонарями пошли...
Стояли... одни... в полуночи...

Пронизывал холод ночной.
Луна покраснела над степью.
К нам пес, обозленный, цепной
Кидался, гремя своей цепью.

Кровавую ленту зари
Встречал пробудившийся петел...
Бледнели в руках фонари...
Мы звали; никто не ответил...

Одно это стихотворение показывает, что „осмеивание крайностей мистицизма“ во второй симфонии было со стороны молодого автора плохо осознанным ударом по самому себе. Андрей Белый не понимал смешного положения человека, „осмеивающего крайности мистицизма“ и в то же время восторженно рассказывающего о ночных прогулках Вл. Соловьева по крышам Москвы и о том, как жизнерадостный покойничек трубил в рожок и выкрикивал свои стихотворения. Пусть это шутка над святым, — ведь самое святое слабый человек часто прикрывает маской смеха, но и вне шутки — со всей серьезностью разделяет Андрей Белый веру „золотобородого аскета“. Пусть тот не сумел взяться, но не даром же в конце „симфонии“ выводятся „знающие“, но пока „пассивные“. Они говорят между собой о попытке золотобородого аскета инсценировать апокалипсис и заявляют (т. е. устами их автор заявляет): „это была только первая попытка... Их неудача нас не сокрушит... И разве вы не видите, что близко... Что уже *висит над нами*... Что недолго осталось терпеть... Что нежданное — близится“...

В этих словах — сущность темы второй симфонии. „Осмеивание крайностей мистицизма“ — это лишь сведение междупартийно-мистических счетов; сущность же — эсхатологические чаяния, которые так тесно связывают это полудетское и в целом очень слабое произведение Андрея Белого со всем его творчеством, от истоков и до самого конца.

Третья симфония „Возврат“ (1902 г., напечатана в 1904 г.) развивает все те же темы в новых видах, в новых изменениях. Перед нами снова „оккультная“ тема, перед нами снова связывание нашей „обыденности“ с единой космической нитью. Обыденность наша — сон; еще королевна в первой симфонии молилась, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна. Ибо —

И времена свиваются, как свиток,
И все во сне...

(„Голос“, 1902 г.).

И магистрант Евгений Хандриков — герой „Возврата“ — „в душе своей таил надежду, что кругом *все сон*, что нет никого“.

Ибо кругом — „свинарня“, „безвременье“, и Хандрикову страшно: „ужас и отчаянье кривили его лицо“... Но уйти от безвременья в „одинокое безвременье“, в одиночество своей души — еще страшнее: „страшно было ему, страшно было ему в одиночестве“... И одиночество этой ледяной пустыни надо преодолеть — и можно преодолеть: стоит лишь вспомнить связь свою с вечносущим, с космическим. Великий старик, Вечность, в вневременном пространстве и внепространственном времени, на берегу лазурных вод ведет счет своему хозяйству, дает сто миллионов лет жизни созвездию Волопаса, обрекает на пожар созвездие Геркулеса, замораживает Сатурн; и несется вихревой столб, смерч мира, повитый планетными путями-кольцами, совершая свои вечные обороты. И играет на берегу лазурных вод камнями и волнами белокурый ребенок. Судьба его — еще и еще раз воплотиться в мир, еще и еще раз повториться, повторяя в своей земной жизни свою жизнь доземную. Его жизнь до-земная — первая часть „симфонии“, его земная жизнь — вторая ее часть. И когда ребенок лазурных вод стал на земле Хандриковым, ему казалась сном его подлинная, космическая жизнь, в то время, как подлинный сон — его земное прозябание. Надо преодолеть сон этой жизни, чтобы вернуться на свою космическую родину; и Хандриков преодолевает его — сперва безумием, в „санатории доктора Орлова“, потом смертью. Это старая „достоевская“ тема: быть может, болезнь (и особенно — душевная) есть лишь необходимое условие восприятия трансцендентного? А что касается этого „трансцендентного“, то мы уже знаем веру Андрея Белого в то, что художественное творчество таит в себе символическое отображение потусторонней реальности. И художественно третья симфония ему очень удалась: это все еще очень несовершенная проба пера молодого таланта, но только большой художник мог заставить нас, как это делает Андрей Белый, больше поверить „сну“ Хандрикова (первая часть симфонии), чем его нелепой и жалкой земной жизни. Но все-таки: безумие и смерть — неужели нет иного выхода из ледяной пустыни? И неужели „санатория доктора Орлова“ — единственный путь религиозного ведения? Ответ явно недостаточен, более того — оскорбителен, и снова в четвертой симфонии Андрей Белый возвращается от космического к эсхатологическому.

Четвертая симфония, „Кубок метелей“, писалась долго — с 1903 по 1907 год — и является последней из этого круга произведений Андрея Белого. Но если часто (это и Вл. Соловьев во второй

симфонии expressis verbis подтвердил) первый блин бывает комом, то здесь случилось решительно наоборот: комом вышел последний блин. Автор слишком перемудрил, — он пожелал написать действительно „симфонию“, с сонатной разработкой тем, с двойным контрапунктом, с богатой „инструментовкой“ слова. В предисловии он сам указывает, что симфония вся построена на „структурных вычислениях“, и приводит для примера схематическую формулу, по которой построена одна из глав симфонии. Многие из тем он проводит десятки раз, давая после ясной „экспозиции темы“ целый ряд разнообразнейших ее вариаций. Приведу пример: если сперва некий Адам Петрович (главный „герой“) спрашивает в сердце своем, приникая к распятию: „кто может тебя снять со креста?— и распятый: ну, конечно, никто!“, то вот первая вариация: „в окне вздохнули: кто может заснежить все? Вьюга сказала: ну, конечно, я!“ Вскоре Адам Петрович снова спрашивает себя: „кто может мне запретить думать только о ней? Кто-то невидимый шепнул ему: ну, конечно, никто!“ А тем временем мистический анархист Георгий Нулков крутит в гостиных мистические крутни и смеется в лукавый ус: „кто может сказать упоенней меня? Кто может, как мед, снять в баночку все дерзновения и сварить из них мистический суп? — Над ним подшутила метель: ну, конечно, никто!“ А несколькими главками ниже, „золотоволосый анархист“ (говоря о нем, Андрей Белый явно метит в Вячеслава Иванова) „кричал, наступая на всех: кто запретит мне все перепутать? Нулков взвыл: ну, конечно, никто!“ И уже в самом конце симфонии тема эта снова проходит дважды, дважды меняясь. Сперва взывает метель: „кто убежит от меня? Нет, никто“... И, наконец, — „лающий пес, кровавой пастью оскаленный... иногда вилял хвостом: кто накормит меня? Нет, никто“...

Я проследил здесь далеко не за всем развитием одной второстепенной темы, но ведь таких — десятки! И все они расположены в симфонии на основании „структурных вычислений“ автора, они пересекаются, повторяются, усложняются, сопровождаются затейливой „словесной инструментовкой“. Построенная таким образом, вся четвертая симфония являет взору читателя вид хитроумнейшего словесного кружева, разбираясь в котором, совершенно забываешь о „содержании“ (rien que la musique!). И вдруг с удивлением вспоминаешь, что есть и сюжет: Адам Петрович любит жену инженера, она его — взаимно, на пути их стоит черная сила, полковник Светозаров; дуэль Адама Петровича с инженером, смерть;

инженерша, выявляя христианскую любовь, становится хлыстовствующей монахиней, и за ней приходит из „гробной лазури“ Адам Петрович... В таком опошленном изложении трудно узнать новое прохождение перед нами всех тем первой симфонии. А между тем пред нами все темы, все те же лица, только в новом воплощении: тут снова перед нами и „пасмурный католик“ (Светозаров), и королевна (Адам Петрович!), и ее окованный темными силами рыцарь (инженерша!), — все те же, все то же... И уже в самом конце симфонии,— а конец, как и всюду у Андрея Белого, конечно, эсхатологический — инженерша в гробной лазури оказывается „женой, облеченной в солнце“, а Светозаров (как ему и по фамилии полагается) — Люцифером, драконом, которому „жена“ сокрушает главу. Но и вся эта эсхатология, и вся „задача фабулы“, о которой говорит в предисловии сам автор, тонет в „технике письма“. Заканчивая эту свою четвертую симфонию, Андрей Белый написал небольшую статейку о романе А. Ремизова „Пруд“: слабую сторону романа А. Белый находил в том, что большой роман расшит „бисерными узорами малого формата“, тончайшими переживаниями души и тончайшими описаниями природы. „Прочтешь пять страниц — утомлен; читать дальше — ничего не поймешь. Отложишь чтение — забудешь первые пять страниц“... Тонкими акварельными красками написана картина в сорок квадратных саженей. Так говорил Андрей Белый о „Пруде“, но забыл „оборотиться на себя“, на „Кубок метелей“, а к нему это приложимо от слова и до слова.

Вся четвертая симфония — вещь насквозь „надуманная“: в ней аналитик убил художника: ему хотелось осознать тот „конструктивный механизм формы“, которой были написаны предыдущие три его симфонии. Аналитик — осознал, но художник — недоумевает: „на симфонию свою я смотрел во время работы лишь как на структурную задачу, и я до сих пор не знаю, имеет ли она право на существование“... А так как и мистические переживания, невоплотимые в образы, не возведены путем искусства к связи с образами произведения (все это — авторские самопризнания, в „Предисловии“ к четвертой симфонии), то автор и еще раз недоумевает: „есть ли предлагаемая симфония — художественное произведение?“ И в этих „недоумениях“ — приговор художника над произведением, невольное сознание ошибочности пути. Ибо, идя по твердому пути, хотя бы и никем не признанному, художник не „недоумевает“, а сознает свою высшую правду.

Четвертая симфония была последней: дальше по этому пути не было дороги, ибо вся четвертая симфония в целом — несомненное поражение, провал художника, образец того, как не должен творить художник. Перегроможденность формы при тончайшем письме отдельных частей симфонии (первая часть — метель, вторая — золото, третья — ветер, четвертая — небо) делают из этого произведения замечательный литературный факт, но в то же время подписывают ему смертный приговор, как произведению художественному. Содержание же „Кубка метелей“ снова вводит нас в круг эсхатологических чаяний, как единого исхода из ледяной пустыни, из снежных метелей.

III.

Четыре симфонии и по форме, и по содержанию составляют законченный круг в творчестве Андрея Белого. Форма их, по замыслу, попытка крайнего импрессионизма, крайнего индивидуализма, крайнего „декадентства“; содержание их — попытка „символизма“ (под которым понимается мистическое мировосприятие и творчество), борьба с сущностью „декадентства“, с ледяной пустыней бессмыслия и космического одиночества. И казалось бы — выход найден. Из пустыни изведет не безумие, не гнозис, находящийся на излечении в санатории (тема третьей симфонии), не „священная любовь“ хлыстовского радения (тема четвертой симфонии), но единственно — Христос-грядущий... Не даром эсхатологические чаяния проникают собою всю ткань всех четырех симфоний Андрея Белого, этих замечательных юношеских его опытов художественного творчества. Эти же чаяния проявились еще нагляднее в юношеской его мистерии „Пришедший“ (1898—1903 г.), очень „молодом“ произведении, в котором много грома и шума — кометы, вихри, ливни, град,— есть и Христос-пришедший, но нет только подлинного дыхания мистического чувства.

Но, конечно, наиболее ярко должны были отразиться чаяния Андрея Белого в его поэзии, в том поэтическом дневнике, который представляют собою его стихотворения. Уже самое первое из них говорит о чаянии Христа-грядущего, и только в этом чаянии — спасение поэта, изведение из темницы души его:

Из-за дальних вершин
Показался Жених озаренный.
И стоял он один,
Высоко над землей вознесенный.

Извещали не раз
О приходе владыки земного.
И в предутренний час
Запылали пророчества снова.
И лишь света поток
Над горами вознесся сквозь тучи.
Он стоял, как пророк,
В багрянице — свободный, могучий.
Вот — идет... И венец
Отражает зари свет пунцовый.
Се — венчанный телец:
Основатель и бог жизни новой.

(„Видение", 1900 г.).

Так открывается собрание стихотворений Андрея Белого; мы увидим, каким стихотворением оно заключается, замыкая круг развития поэта.

Этим начинается ряд стихотворений 1900 — 1904 г., гласящих об эсхатологических чаяниях, о „мистерии". Второе „Видение" (1900 г.) снова говорит о пришествии Христа: „Вот близится время... Вот придет днем воскресным с утренними облаками"... И с трепетом ждут его пришествия — „Чающие" (1901 г.): „они надели розы красные, с атласно белым стали знаменем. Их молньи осеняли пламенем"... И чающие должны чутко ждать, ибо наступают „Священные дни" (1901 г.), когда „ужасная тайна в душе шевелится", когда деревья сада „грозно шумят о Пришествии Новом, простерши свои суковатые руки"... И в горы уходит поэт — „один, один... средь гор... ищу Тебя" („Один"' 1902 г.); и в тихий сельский храм ветерок доносит желанную весть:

Ветерочек пронес
Золотой перелив;
В безысходности нив
Пронеслось, пронеслось:
„Показался Христос!"

(„Весть", 1903 г.).

И когда он показался — распались цепи гроба, в котором чувствовал себя поэт; ибо тлел в гробу он, безвинная жертва времени: „бесплодны жалобы... безвинны жертвы... Столетия проходят сном унылым... Столетия не восстаю я, мертвый"... И вдруг —

Гроб распахнулся, завизжала скоба...
Мне улыбался, грустно онемелый,
Старинный друг, склонившийся у гроба...
. . . . . .

Перекрестясь, отправились мы оба
На праздник мирового воскресенья.
Там — восставали мертвые из гроба,
Здесь — слышалось таинственное пенье.
Оделись дали радостью багряной.
Сверкали дали сладостно парчею.
Исус Христос безвременной свечею
Стоял один в своей одежде льняной.
(„Старинный друг“, 1903 г.).

Вот — путь и избавление, изведение из темницы, спасение от стеклянной пустыни декадентского и космического одиночества, от всяческого „бессмыслия“. И поскольку Андрей Белый осознает себя „символистом“, мистиком — растет его ненависть к „декадентству“, от пут которого он освобождается. „Вчерашний индивидуализм современного искусства жалко выродился, — говорит Андрей Белый в одной из статей 1906 г. („Место анархических теорий“). — Мы выстрадали себе право на осторожность и недоверие (к попыткам преодоления индивидуализма), ведь мы одни из первых индивидуалистов стали сознавать узость индивидуализма“... Здесь, как и везде у Андрея Белого, пишется „индивидуализм“, а читается „декадентство“. И к этому заживо разлагающемуся декадентству он беспощаден; для него позднейший декадент — это только „бледноюный трупик, с небрежным, бритым лицом, трупик, припахивающий разложением“ („Литератор прежде и теперь“, 1906 г.); и как „пророк безличия“ осуждается типичнейший из декадентов — Пшибышевский (1908 г.). Наоборот, всякое преодоление декадентства влечет его к себе; и когда это преодоление связано с эсхатологической верой — он готов стать учеником этих учителей и пророков второго пришествия. Еще так недавно Андрей Белый делал иронические выпады против „Мережковича“ („2-я симфония“), а теперь, в 1902 — 1903 году, он, хотя и на короткое время, становится учеником и союзником Мережковского.

Как раз в это время Мережковский убежденно проповедывал о близком светопреставлении; мы знаем, что своим путем Андрей Белый давно уже пришел к этой вере. В журнале „Новый Путь“ 1903 года появилось письмо к Мережковскому „студента-естественника“; студент заявлял, что он, что они — слышат трубные гласы, пророчествующие о светопреставлении: „мы ждем, мы готовимся!“ — восклицал „студент-естественник“, и это был не кто иной, как Андрей Белый. Исследование Мережковского „Толстой и Достоевский“, в котором прозвучала вера в

близкий конец мира, „было для меня — вспоминал позднее Андрей Белый — призывом февральской вьюги предвесенней, поющей о дне восстания из мертвых“... („Мережковский“, силуэт, 1906 г.). Но тут же лежало и начало отчаяния Андрея Белого, начало его сомнения в истине своей эсхатологической веры: живую веру убил Мережковский мертвыми словами. Это о себе, конечно, говорит Андрей Белый: „если вы критик, поэт и мистик, Мережковский заставит поверить вас, что наступил конец мира... и потом закончит схоластической схемой: „везде раздвоение: это сила Христа борется с силой Антихриста“. И тут скроется от всех — по всей пирамиде своих книг пройдет на вершину своей башни, усядется в облаках с подзорной трубой“... („Мережковский“, 1907 г.). И быть может, — думает Андрей Белый — Мережковский давно уже замерз на вершине своей башни, — все того же крайнего индивидуализма, которого он не мог растопить ни своей „религиозной общественностью“, ни, ранее, своей эсхатологической верой. И даже веру Андрея Белого он заморозил словами, „вялыми диалектическими упражнениями“. Около 1904 года Андрей Белый испытывает тяжелый душевный переворот: его оставляет вера в близость Христа-грядущего, в грядущее вместе с ним спасение; вчера еще Андрей Белый ждал Христа, а сегодня он уже не ждет никого, кроме лже-Христа... Вчера еще он слышал вечный зов земли: „Объявись — зацелую тебя!“ („Вечный зов“, 1903 г.), а сегодня он пишет непосредственно следующее за „Вечным зовом“ стихотворение „Не тот“, характерное уже по заглавию.

Мглой задернут восток.
Дальний крик пролетающих галок...
Это — он... И венок
Он плетет из фиалок.

На лице его тени легли...
Его голос так звонок.
Поклонился ему до земли.
Стал он гладить меня, как ребенок.
. . . . . .

Он, как новый Христос,
Просиявший учитель веселья,
В лепестках белых роз,
С чашей странного зелья,

И любя, и грустя,
Показался из дали,
Как святое дитя;
Он — в закатно-янтарной печали.

Но когда он, принявший венец, сел на трон, то „голос бури мировой проговорил глухо, сердито, и тени грозные легли“... И вот — „от стран далекого востока мы все увидели вдали седобородого пророка... И царь испуганный... — корону сняв, во тьму бежал“... И багряница его — в лохмотьях, сам царь — запуган и жалок, и на его „лице снеговом — голубые безумные очи“... Это — „не тот“, не Мессия, которого так ждала душа Андрея Белого; это лишь — „сон сумасшедшего“ (так раньше называлось это стихотворение).

Начинается целый ряд стихотворений, посвященных развенчиванию лже-Мессии и горькому осмеиванию былых своих чаяний и упований. Дерзкая мечта недавнего былого о „нашем Иване-Царевиче, нашем *белом* знаменосце“ — находит язвительный ответ в стихотворении „Жертва вечерняя“ (1903 г.):

Стоял я дураком
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом.
Стоял один, как столп,
В пустынях удаленных,
И ждал народных толп
Коленопреклоненных.
Я долго, тщетно ждал,
В мечту свою влюбленный...
На западе сиял
Смарагд бледнозеленый;
И — палевый привет
Потухшей чайной розы...
На мой зажженный свет
Пришли степные козы.
„Будь проклят Вельзевул,
„Лукавый соблазнитель!
„Не ты ли мне шепнул,
„Что новый я Спаситель?“
Как сорванная цепь
Жемчужин — льются слезы...
Помчались быстро в степь
Испуганные козы.

Так печально закончились былые мечты и упования. И в следующем же стихотворении „Мания“ (1903 г.) перед нами снова безумный, возомнивший себя Христом, безумный с исступленным видом, сам сознающий „безумий напор“. „Ну, что-ж? На закате холодного дня целуйте мои онемевшие руки; ведите меня на крест-

ные муки“... И опять следующее стихотворение „Лже-пророк“ говорит нам все о том же, все о том же: о тяжелом крушении недавней жаркой веры.

Проповедуя скорый конец,
Я предстал, словно новый Христос,
Возложивши терновый венец,
Разукрашенный пламенем роз.
Запрудив вкруг меня тротуар,
Удивленно внимали речам.
Громыхали пролетки; и — там
Угасал золотистый пожар;
Повисающим бурым столбом
Задымил остывающий зной...
Хохотали они надо мной,
Над безумно смешным лже-Христом.
Яркогазовым залит лучом
Я поник, зарыдав как дитя;
Потащили в смирительный дом,
Погоняя пинками, меня...

И вот лже-Мессия уже — за решеткой („Дурак“, 1903 г.), и слышит он прежний вечный зов земли: „объявись — зацелую тебя“; но он уже бессилен, уже побежден, не победив... „Утихает дурак; тихо падает на пол из рук сумасшедший колпак“... Если теперь в стихотворении Андрея Белого появляется Христос, то это уже лже-Мессия, и конец его — за решеткой сумасшедшего дома; и сам поэт первый произносит тяжелое слово: „безумный“...

Он, потупясь, сидел
С робким взором ребенка.
Кто-то пел
Звонко.
Вдруг
Он сказал, преисполненный муки,
Побеждая испуг,
Взявши лампу в дрожащие руки:
„Се дарует вам свет
„Искупитель...
„Я не болен: нет, нет!
„Я — Спаситель“.
Так сказав, наклонил
Он свой лик многодумный...
Я в тоске возопил:
„Он — безумный!“

(„Безумец“, 1904 г.).

И Мессия кончает — в сумасшедшем доме: „да, ты здесь! да ты болен!“, — как бы не верит еще сам себе поэт. А мессианству своему верит только один он, безумец, возомнивший себя пророком. Последнее из этого круга стихотворений, пока заканчивающее собою весь „мессианский цикл“, показывает уже нам былого пророка — в больнице:

Рой отблесков... Утро... Опять я свободен и волен.
Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре —
Кресты колоколен. Я болен?.. О нет — я не болен.
Воздетые руки — горе, на одре, в серебре...

Там — в пурпуре зори... Там бури... И — в пурпуре бури.
Внемлите, ловите: воскрес я — глядите: воскрес!
Мой гроб уплывает туда — в золотые лазури...
Поймали, свалили: на лоб положили компресс.

(„Утро“, 1907 г.).

Это мастерское стихотворение — последняя точка над былыми мессианскими чаяниями; компресс на лоб — вот чем кончились былые пламенные ожидания Мессии. И отныне на долгое время главная ненависть обманутого ложным пророчествами поэта — лже-пророк, Пер Гюнт, в какие бы перья он ни рядился. Лже-пророк, отважно бросающийся в бездну эсхатологии, оставляет теперь Андрея Белого недоверчивым: „только каменные козлы, — говорит ядовито он, — на рога бросаются в бездну“... Теперь его душа среди тех, которые уже „пропылали мистикой апокалипсиса“ и которые теперь „улыбаются детским экстазам прошлого, отошедшим вдаль“ (таковы, по его мнению, герои Ибсена). „Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалипсических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабачкой, мистики“ („Ибсен и Достоевский“, 1905 г.). Благородное одиночество! — вы видите: с чем поэт был, с тем и остался. А „кабацкая мистика“ — это былые эсхатологические чаяния! И если иногда еще прорываются былые чаяния и упования, ожидания „конца Всемирной Истории“ („Апокалипсис в русской поэзии“, 1905 г.), то это лишь последние зарницы, вызванные грозою 1905 года. В общем же холодно смотрит (или хочет смотреть) поэт на былое свое горение; освобождается он от власти пророков и лжепророков. Он говорит о религиозно-эстетической критике Мережковского: „мы в нее уверовали. Много ждали от нее. Думали мы — загорится пожар небывалый... Мы ждали

новых времен. Новые времена не принесли новостей... Мы преклонились пред будущим. Но теперь, когда будущее запоздало,... мы призываем с пути безумий к холодной ясности искусства, к гистологии науки, к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания. Мы опять в горах. На перевале к лучшему будущему нас встречают туманы. Мы опять одни" („Отцы и дети русского символизма", 1905 г.). Все это — характернейшие признания и о своем прошлом, о попытке спастись от ледяной пустыни путем безумия, и о своем настоящем — вновь одиноком и вновь нуждающемся в исходе.

Но каков бы ни был этот исход — старые пути отвергнуты. „Теперь мы трезво и строго смотрим на шумиху слов о религиозном возрождении мира". Теперь с ядовитой иронией вспоминает Андрей Белый о том, как „кто-то выскакивал на общественную трибуну заявлять о приближении конца мира", и о том „мистериальном наркозе", которому сам он был столь подвержен („Искусство и мистерия", 1906 г.). Теперь он борется с всяким „пергюнтством", иногда попадая на время под его влияние: к этой болезни Андрей Белый всегда был очень восприимчив. Одно время, в 1904 — 1905 году, он поддается влиянию Вяч. Иванова, начинает говорить о вихревом круговороте пронизанных друг другом переживаний, слитых музыкою в дионисическое пламя и ведущих к обрядам кругового действа, мечтает о хороводах и тихих плясках и считает „замечательно глубоким" мнение, что „орхестра — необходимое условие мистерии — есть средоточие форм всенародного голосования" („Маска", 1904 г.; „Апокалипсис в русской поэзии", 1905 г.). Но этот мираж скоро рассеялся, и Андрей Белый не щадит ударов по новому лже-пророку. Слова о „мистерии соборного творчества" напоминают ему теперь мистерию мюнхенцев вокруг пивной кружки и свидетельствуют, по его мнению, об оскудении литературы. А Россия и без того покрыта „орхестрами" — хороводами, но не радует в ней поэта „соборное творчество нецензурных слов"... И ядовито представляет он себе Государственную Думу в виде „орхестры", с хорегом Вяч. Ивановым („Литератор прежде и теперь", 1906 г.; „Мюнхен", 1906 г.; „Театр и современная драма", 1907 г.; „Настоящее и будущее русской литературы", 1907 г.). Наконец, в четвертой симфонии довольно сердито расправляется Андрей Белый с „золотоволосым мистиком", который „прыгал в небо, но полетел вниз, и красиво врал"... А с „Георгием Нулковым", мистическим анархистом, в этой четвертой симфонии даже не в меру жестоко поступлено.

Так расправлялся Андрей Белый со всеми миражами, которые стояли на его пути. Но путь эсхатологический, мессианский путь, был теперь оборван. И в отчаянии взвывал поэт: „мы пойдем, мы не можем топтаться на месте: но... куда пойдем мы, куда?“ Куда он пошел — мы увидим; остаться на месте он не мог:

Всю-то жизнь вперед иду покорно я.
Обернуться, вспять итти — нельзя...
(„Жизнь“, 1906 г.).

Андрей Белый — вечно-ищущий, вечно пылающий, в этом его человеческая и творческая сила. Не перестал искать он и теперь, оборвавшись на своем „пути безумий“, на своем эсхатологическом пути.

IV.

Христос грядущий обратился в лжепророка, мистическая проповедь начала девятисотых годов — в „кабацкую мистику“ и „мистическое хулиганство“. Спасение от ледяной пустыни — во втором пришествии, коего сроки не сегодня-завтра: с этим Андрей Белый покончил, это он горько осмеял, — осмеял еще заблаговременно, во „второй симфонии“, а позднее — в ряде стихотворений 1903 — 1904 г.г. Кончилось все лже-Мессией; кончилось все — сумасшедшим домом. И не в том беда, что сидит он в сумасшедшем доме: там может сидеть и подлинный „пророк“; беда в том, что сидит там лжепророк. И так как он лжепророк, то снова остается поэт в своей стеклянной пустыне; снова мы слышим от него слова об одиночестве и о холоде в горах. Надо искать новый путь спасения: „обернуться, вспять итти — нельзя“... И спасения надо искать теперь не только от одиночества, но и от лжепророчества.

Непосредственно за стихотворением „Безумец“ (1904 г.; оно отчасти приведено выше) — начало нового круга тем и переживаний Андрея Белого; начинаются они стихотворением „Изгнанник“ (1904 г.). Путь и спасение — в земле, в „золотистых хлебных пажитях“, в человеке, истину земли нашедшем; спасение от лжепророчества — и, быть может, для самого лжепророка — бежать в поля, приникнуть к земле, к земле своего народа, к самому народу. Так начинается полоса „народничества“ Андрея Белого, его „тяги к земле“.

Я покидаю вас, изгнанник, —
Моей свободы вы не свяжете.
Бегу — согбенный, бледный странник —
Меж золотистых хлебных пажитей...

Меня коснись ты, цветик нежный,
Кропи, кропи росой хрустальною.
Я отдохну душой мятежной,
Моей душой многострадальною.

А за „Изгнанником“ следуют „Арестанты“ (1904 г.), много бурь перенесшие в жизни; теперь они вырвались на волю — „все забудем: отдохнем здесь, в волнах седой ковыли“. За арестантами — „Странники“ (1904 г.), которые „былое развеяли — убежали в пустынное поле... и, вздохнув, о страданьи забыли“... И сам поэт — вырвался на волю: „здравствуй, желанная воля, свободная воля, победная, даль осиянная — холодная, бледная“... („На вольном просторе“; ср. „Шоссе“, 1904 г.). „Я изранен в неравном бою, — говорит о себе поэт: — ... я в поля ухожу“... („Отдых, 1905 г.). И целый круг стихов так и озаглавлен: „В полях“ (1907 г.); в полях находит отдых и спасение даже былой лжепророк.

Средь каменьев меня затерзали,
Затерзали пророка полей.
Я на кость — полевые скрижали —
Проливаю цветочный елей.

Облечен в лошадиную кожу,
Песью челюсть воздев на чело,
Ликованьем окрестность встревожу, —
Как прошло: все прошло — отошло.

Разразитесь призывные трубы
Над раздольем осенних полей!
В хмурый сумрак оскалены зубы
Величавой короны моей.

Поле — дом мой. Песок — мое ложе.
Полог — дым росянистых полян.
Загорбатится с палкой прохожий —
Приседаю покорно в бурьян.

Ныне, странники, с вами я: скоро-ж
Дымным дымом от вас пронесусь.
Я — просторов рыдающих сторож,
Исходивший великую Русь.

(„Полевой пророк“, 1907 г.).

Теперь на вольной воле — все забыто: „душа, от скверны, душа, остынь! И смерти зерна покорно из сердца вынь“ („Пустыня“, 1907 г.). Настоящее — не страшно, „не страшна ни тоска, ни печаль мне“, страшна лишь память о былых путях безумия: „юность моя золотая! годы, разбитые втуне!“ („В полях“, „Город“,

1907 г.). Но все-таки страшен попрежнему прежний враг, от которого и в полях нет спасения; ибо и в полях „крайний индивидуалист“ — один: спасся от лжепророчества, но не спасся от одиночества. В былые дни он все отдал — городу; „все отдал, и вот я один“... „Один. Многолетняя служба мне душу сдавила ярмом... Ужели я в жалобах слезных ненужный свой век провлачу?..“ („На рельсах“, „На улице“, 1904 г.).

И еще до „полей“ (и после них) душу поэта охватывает отчаянье: нет для него путей жизни, нет исхода из ледяной пустыни („Отчаянье“, „Дома“, „Меланхолия“, 1904 г.; „Пир“, 1905 г.).

Край пустынен и нем.
Нерассветная твердь.
О, зачем
Не берет меня смерть!
(„Прохождение“, 1906 г.).

„Земля“ — не спасла, ибо не так спасаются „землею“; „земля“ не спасла, и там, где поэт надеялся найти путь жизни, там, „в полях“, теперь для него „мирового хаоса забормотало колесо“ („Паук“, 1905 — 1908 г.г., — слова, впоследствии вычеркнутые поэтом). Его „стезя“ — не там; и хотя „там ветр дохнет — в полях поет — туда зовет“, но поэту нет спасения и на этой единой стезе:

Да, верю я: иной стези
(Да, верю я) —
Не встретишь ты: пройди, срази,
Срази меня!
Мне жить? Мне быть? Но быть — зачем?
Рази же, смерть,
В тот час, как серп — медяный шлем —
Разрежет твердь.
(„Стезя“, 1907 г.).

Земля не спасла. Но — „просторов рыдающих сторож, исходивший великую Русь“ — народ русский? Не в нем ли спасение? В 1905 году былой „студент-естественник“, проспавший годы пробуждения России и ждавший только трубных апокалипсических гласов, открыл, наконец, глаза и что-то увидел. Январьские события 1905 года он пережил в Петербурге и, наконец, почувствовал, что „что-то доселе спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами“; и он воскликнул: „верю в Россию! Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами“... („Луг зеленый“, 1905 г.).

И он попробовал подойти к России, к народу, найти в нем путь своего спасения. Он подошел к нему внешне — полюбил, содрогнулся, испугался, отчаялся; но одно время он весь был под его обаянием. Это время „некрасовских мотивов“ в его поэзии, совпадающее с временем расцвета его поэтического творчества. Вообще с 1903 года Андрей Белый, как поэт, шел вперед семиверстными шагами. Его „бытовые“ стихотворения — „Поповна“, „Бурьян“ (1905 г.), „Телеграфист“, „Каторжник“ (1906 г.) — замечательны не только новыми темами, но и богатством „инструментовки“, и богатством ритмитических вариаций, и отточенностью образов. Навсегда врезывается в память его бродяга, который „в родную деревню, *пространствами стертый*, бредет“... Или: „протопорщился избенок криворотый строй“... Этого — не придумаешь, это может увидеть только художник. Такие строки, как знаменитое „кругом крутые кручи“, или „сметает смехом смерть“, или такие строфы, как при описании „родины“ (1908 г.) —

. . . . стаи несытых смертей
Над откосами косами косят,
Над откосами косят людей,—

такие строки и строфы унизывают собою стихотворения Андрея Белого, переливаются ассонансами, аллитерациями, богатой „инструментовкой“ букв, слогов и слов. Его великолепный круг „пьяных песен“, его жуткие „похоронные“ („Веселье на Руси“, „Осинка“, „Горе“, 1906 г.; „Песенка камаринская“, 1907 г.; „Отпевание“, „У гроба“, „Вынос“, 1906 г.) — никогда не забудет, кто хоть раз их прочел. И быть может, прекраснейшее, богатейшее из всех этих стихотворений — „Друзьям“ (1907 г.), которое когда-нибудь будет напечатано во всех хрестоматиях:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом,
Снесите ему венок.
На кресте и зимой, и летом
Мой фарфоровой бьется венок.

Цветы на нем побиты.
Образок полинял.
Тяжелые плиты!
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —

Вернусь...

Эта минута личного отчаянья почти совпала с новым отчаяньем поэта — отчаяньем в России, в русском народе. Поэт подошел к „Глухой России“ (так озаглавлен круг его стихов 1908 г.), но не нашел в ней пути спасения. „Мать Россия! Тебе мои песни, о, немая, суровая мать!“ восклицал поэт „Из окна вагона“ (1908 г.); но разве можно видеть Россию „из окна вагона“ или из окон „Станции“ (1908 г.) где „в огнях буфета мужчина средних лет над жареной котлетой колышет эполет“... Но стоит поэту только отойти от прямых рельсовых путей в глубь страны, где „плещут облаком косматым по полям седым избы, роем суковатым извергая дым“, как сразу — „сердце — оторопь объемлет, очи — темень ест“ („Деревня“, 1908 г.). Деревня испугала поэта. „Здесь встречают дни за днями, ничего не ждут: Дни — за днями... Год — за годом... Вновь за годом — год... Недород — за недородом“... И души народной за этой темнотой поэт не увидал. Он внешне подошел к народу, внешне описал его любовь („Свидание“, „Любовь“, 1908 г.), ревность („Ревность“, 1908 г.), преступление („Предчувствие“ и „Убийство“, 1908 г.), разгул („Купец“, “В городке“, 1908 г.). „Трынды, трынды, балалайка, трыкалка моя!“ — это очень мило, но неужели же только здесь — народная душа? Андрей Белый пытался подойти, полюбить, но „не дошел“, испугался и отшатнулся; в этом отношении особенно характерен ряд его великолепных „пьяных“ стихотворений. Просвета не видит он ни с какой стороны; вся русская жизнь для него — „только ругань непристойная, кабацкая: кабаки огнем моргают ночкой долгою над Сибирью, да над Доном, да над Волгою“... И сверху донизу вся Россия — в пьяном чаду, убивающем всякий росток живой. Вот замечательное „Веселье на Руси“ (1906 г.):

Как несли за флягой флягу —
Пили огненную влагу.

Д'накачался
Я.
Д'наплясался
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх!
Людям — грех.
Эх!
Курам — смех.

По дороге ноги-ноженьки туды-сюды пошли.
По дороженьке вали-вали-вали —

Да притоптывай!

Что там думать, что там ждать?
Дунуть — плюнуть: наплевать!..

Гомилетика!
Каноника!

Раздувай-дувай-дувай
Моя гармоника!

Дьякон пляшет
— Дьякон, дьякон —
Рясой машет
— Дьякон, дьякон...
Что такое
— Дьякон, дьякон —
Смерть?

— „Что такое?
„То и это:
„Носом — в лужу,
„Пяткой — в твердь"...
. . . . . .

Раскидалась в ветре — пляшет —
Полевая жердь:
Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь.

Бирюзовою волною
Нежит твердь.
Над страной моей родною
Встала — Смерть.

И на этот раз, казалось бы — смерть безысходная: где еще искать спасения? Глухое отчаянье сдавливает душу поэта: „просторов простертая рать, в пространствах таятся пространства; Рос-

сия, куда мне бежать от голода, мора и пьянства?“ („Русь“, 1908 г.). И вот на этой простертой рати просторов — „стаи несытых смертей над откосами косами косят, над откосами косят людей“... Надо вспомнить и то, когда говорились эти слова. Это были годы после-революционного „черного террора“, годы сотен виселиц, годы развала так называемой „интеллигенции“, годы отчаяния не одного Андрея Белого, но многих и многих, более сильных, чем он, людей. Какое же бессилие должен был почувствовать он, былой „декадент“, бесконечно далекий от всякой „общественности“, подходивший к народу как „крайний индивидуалист“, не увидевший в народной душе ни пути, ни просвета? Что увидел он в ней, как мистик, — об этом мы еще узнаем из его романа „Серебряный Голубь“; а пока — беспросветное „Отчаянье“, мрачное и глубокое:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

(1908 г.).

От былых безумных чаяний — к не менее безумному отчаянию: таков был путь Андрея Белого. От былого „Золота в лазури“ (заглавие первого сборника его юношеских стихотворений) — к „Пеплу“

и „Урне“ (сборники стихов 1904—1909 гг.), в которых поэт собрал пепел сожженного былого, пепел своей души: вот его поэтический путь. „Еще золото в лазури далеко от меня — в будущем“, говорит теперь поэт; но как выйти на этот светлый путь — он сам теперь не знает. Изменили все пути, — и как раз к этому же времени, к 1908 — 1909 году, изменил и еще один путь, путь философской критической *мысли*.

V.

„Мы призываем с пути безумий — к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания“, — возглашал Андрей Белый в 1905 году. „Мысль“ — новый путь спасения, противоположный первому, эсхатологическому пути. Это проявилось в ряде теоретических статей Андрея Белого; в них он выступает как критик, философ, теоретик „символизма“, строитель экспериментальной эстетики, но все те же искания лежат и за этой его работой.

Во время „пути безумий“ — Кант был для Андрея Белого синонимом всего безжизненного, мертвого: „в соседней комнате... — был ужас отсутствия и небытия; там лежала на столе *Критика чистого разума*“ („2-ая симфония“, 1901 г.). Но когда „путь безумий“ привел к лжепророчеству, Кант стал для поэта противовесом „безумной“ мистике; с 1904 года начинается внимательное изучение поэтом философии, в частности — теории познания, не перешедшее, однако, порога добросовестного дилетантства. Как бы то ни было — теории познания не миновать: в ней одной, думает теперь поэт, спасение от „хулиганствующей мистики“, от „словесного пьянства“ расплодившихся декадентов, символистов, мистиков. И он приглашает всех этих господ на выучку „в Марбург, к Когену, Наторпу, или во Фрейбург (к Риккерту), потому что мы хотим честных доказательств, а не Парок бабьего лепетанья“ („Теория или старая баба?“, 1907 г.). И он, поскольку может, погружается в „мысль“, стараясь найти в ней жизненный путь, решающую „теорию“.

Появляется целый ряд его статей на темы философии и теории познания: „О научной догматике“, „О границах психологии“ (1904 г.), „О целесообразности“ (1905 г.). Во всех их много отдельных интересных мыслей, особенно из области теории искусства, но, повторяю, дальше добросовестного дилетантства автор в них не пошел. Вот одна из сравнительно позднейших статей Андрея Белого — „Проблема культуры“ (1909 г.); вся статейка

в десять страниц переполнена вместо доказательств — ссылками: самый ученический прием. „Вундт говорит... проф. Троицкий говорит... Риккерт говорит... Геффдинг говорит... Ренувье говорит... по Канту... по Нитцше... по Бергсону... прав Гете... прав Дж. Ст. Милль... Спенсер определяет... Виндельбанд указывает“... — вся статья пересыпана этими ссылками, и все-таки автор обнаруживает в ней мало знакомства с историей вопроса о „прогрессе“, главной темой статьи.

Вообще попытка Андрея Белого сойти с „пути безумия“ на строгий путь критической мысли не могла не закончиться полной неудачей. Ему казалось, что острым мечом мысли (слово Баратынского) можно разъять жизнь — и снова соединить ее, вдохнуть в нее душу живу силою стройной философской системы; ему казалось, что если теория познания есть острый меч разъединяющий, то дальнейшая метафизика есть мертвая и живая вода, вновь соединяющая и воскрешающая. Но он скоро убедился, что если разъять мысль на ее основные начала еще и можно, — для этого существует теория познания Канта и его школы, — то никто не в силах после этого вновь соединить разъятое: гносеология убивает метафизику. Андрей Белый почувствовал, что для него „логизм“ убивает жизнь. И, памятуя об опасностях былого „пути безумий“, беспомощно бьется поэт в сети специальных философских вопросов, то восхваляя „психологизм“ Липпса, то выдавая его головой строгому „логизму“ Гуссерля. Вот, например, статьи „Магия слов“, 1909 г. и „Кризис сознания и Генрик Ибсен“, 1910 г. В первой из них поэт готов признать, что гносеология зависит от ряда психологических предпосылок, во второй — берет назад это признание; сердце манит его к первому, ум склоняет ко второму. И он падает духом, тщетно пытаясь отстоять „цельность жизни“ (см. характернейшую статью „Искусство“, 1908 г.); он готов отдаться гносеологическому пессимизму, готов вернуться на прежний „путь безумий“. „Всякое познание, — говорит он, — есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую... Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия“ („Магия слов“, 1909 г.). Сердце побеждает ум: поэт восстает против строгого и сурового „логизма“ во имя былого „пути безумий“, во имя мистических восприятий; „дуализм между сознанием и чувством“ решается, конечно, в пользу последнего. „Чувство обязывает нас быть мистиками“, — говорит поэт, ибо только „в этих несказуемых чувствах открывается перед

нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств"; а между тем сознание убивает эту мистику чувства, сводя ее к главе из психофизиологии. Против этого восстает поэт; для него „всякое переживание действительности... — запредельно познанию, неразложимо, непостижимо... мистично" („Кризис сознания и Генрик Ибсен", 1910 г.). Так расчищает себе поэт дорогу для выхода на прежний „путь безумий", к которому он еще должен вернуться...

Долой Канта! Ибо снова для поэта Кант — „гениальный мертвец", ибо его философия, его теория познания — лишь метафизика, лишенная содержания, ибо кантианские нормы познания — „просто набор слов"...

Оставьте! В этом фолианте
Мы все утонем без следа!
Не говорите мне о Канте!!
Что Кант?.. Вот... есть... Сковорода...
(„Мефистофель", 1908 г.).

В этом полушуточном, робком повороте — гораздо больше решимости и серьезности, чем хочет представить Андрей Белый; переход от Канта к мистику Сковороде — намечает поворот Андрея Белого на старое направление, на новые тропы. И не даром впоследствии герой романа „Петербург", потерпевший крушение на Канте, находит спасение в древней восточной мистике и — в изучении философии Сковороды. Это — еще придет; теперь же — „Мефистофель" нашептывает поэту дерзкие речи о „гениальном мертвеце" философии...

О, пусть тревожно разум бродит
И замирает сердце — пусть,
Когда в очах моих восходит
Философическая грусть.

Сажусь за стол... И полдень жуткий,
И пожелтевший фолиант
Заложен бледной незабудкой.
И корешок, и надпись: Кант.

Заткет узорной паутиной
Цветную бабочку паук —
Там, где над взвеянной гардиной
Обвис сиренью спелый сук.

Свет лучезарен. Воздух сладок.
Роняя профиль в яркий день,
Ты по стене из темных складок
Переползаешь, злая тень.

С угла свисает профиль строгий
Неотразимою судьбой.
Недвижно вычерчены ноги
На тонком кружеве обой.

Неуловимый, вечно зыбкий,
Не мучай, а подай ответ!
Но сардонической улыбки
Не выдал черный силуэт.

(„Искуситель“, 1908 г.).

Теперь поэт — „цветная бабочка“, которую чуть не заткал паук узорной сетью паутины философических схолий; впоследствии, в романе „Петербург“, он пытался изобразить гибель души в этой гносеологической паутине. Теперь поэт раздвояется: „взор убегает вдаль весной: лазоревые там высоты... Но — „Критики“ передо мной, их кожаные переплеты... Вдали — иного бытия звездоочитые убранства... Но, вздрогнув, вспоминаю я об иллюзорности пространства“... („Под окном“, 1908 г.). Прежде — и так еще недавно! — поэт звал всех за собою в Марбург; теперь для него „профессор марбургский Когэн — творец сухих методологий“... („Премудрость“, 1908 г.)

Уж с год таскается за мной
Повсюду марбургский философ.
Мой ум он топит в мгле ночной
Метафизических вопросов.

. . . . . .

На робкий роковой вопрос
Ответствует философ этот,
Почесывая бледный нос,
Что истина, что правда... метод.

. . . . . .

„Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок;

Рассеется она, как дым:
Она не жизнь, а тень суждений“...
И клонится лицом своим
В лиловые кусты сирени.

Перед взором неживым, меня
Охватывает трепет жуткий;
И бьются на венках, звеня,
Фарфоровые незабудки.

Как будто из зеленых трав
Покойники, восстав крестами,
Кресты, как руки, ввысь подъяв,
Моргают желтыми очами...

(„Мой друг“, 1908 г.).

Так отождествил Андрей Белый кантианство с кладбищенской философией, так отошел он от „гениального мертвеца“, Канта; „логизм“ он захотел победить жизнью, началом *творчества*, которое он теперь всюду противопоставляет теоретикопознавательным схемам. В сущности это был далеко еще не окончательный разрыв с кантианством, это был лишь разрыв с „Марбургом“ и переход к „Фрейбургу“: Андрей Белый начинает восторгаться „изумительными работами“ Риккерта, в философии которого его пленило учение о ценности, о познании, как форме творческой деятельности, о творчестве, как принципе познания. Первенство „творчества“ над „логизмом“, первенство непосредственных переживаний — этому Андрей Белый отводит теперь много места на страницах своих статей. Пусть Кант был гениальный мыслитель, но он *не жил*, он был только „восьмым книжным шкапом среди семи книжных шкапов своей библиотеки“... А между тем — „*жизнь есть личное творчество*“, подчеркивает Андрей Белый; и личное творчество — выше искусства, выше науки, выше философии. („Искусство“, 1908 г.). Одно время он требовал даже отказа от искусства, как от пройденного пути; надо, чтобы прошедший через искусство творец не писал драм, а был бы „мистагогом новой жизни“, чтобы за пределами искусства родил бы художник творчество религии — „теургию“ („Театр и современная драма“, 1907 г.; „Брюсов“, 1907 г.). Несколько лет спустя, Андрей Белый исполнил это свое еще детское требование („теургию“ он проповедывал еще в 1902 году) и пошел к „творящим религию“, но, к счастью, не отказавшись от подлинного творчества, от искусства.

Вопросами искусства, теорией его, давно уже занимался Андрей Белый. Первая его статья — очень робкая, ученическая — была построена целиком на эстетике Шопенгауэра („Формы искусства“, 1902 г.). И позднейшие статьи часто бывали наивны и неудачны; таковы „Будущее искусство“ (1907 г.), „Принцип формы в эстетике“ (1906 г.) — попытка построить, не без влияния Фехнера, законы *формальной эстетики*. Но, расставшись с „логизмом“, Андрей Белый дал ряд замечательных, особняком стоящих, статей, открывающих совершенно новые горизонты в „экспериментальной

эстетике". На примере поэзии он показал, что эстетика имеет свой собственный, особый метод исследования, как точная наука о формах искусства, в частности, в лирике — о формах сочетания слов. Статьи „Лирика и эксперимент", „Опыт характеристики русского четырехстопного ямба", „Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре" (все — 1909 г.) — имеют для будущего здания эстетики значение, которое еще не оценено, но которое трудно переоценить: это — открытие нового метода изучения ритмического строения стиха. Русское стихосложение не метрическое, а ритмическое, и бесконечное разнообразие этой ритмики, в виду присутствия неударяемых (или, по Андрею Белому, „полуударяемых") слогов в метрической стопе, остроумно изучает графическим приемом Андрей Белый. В итоге он приходит к целому ряду прочно установленных выводов о ритмике русских поэтов двух последних веков; и интересно, что эти „объективные" выводы в общем совпадают с той „субъективной" оценкой, которую прилагала к русской поэзии столь ненавистная Андрею Белому „критика" и история литературы. Как бы то ни было, но он ясно доказал, что главная реформа русской поэтической ритмики была произведена Батюшковым и Жуковским, что Пушкин лишь завершил реформу, что наиболее богатым ритмически поэтом XIX века был Тютчев; целый ряд не менее интересных выводов относится и к современным поэтам. Метод Андрея Белого, конечно, не свободен еще от ряда пробелов (указывалось, например, что при изучении ритмики нельзя обходить вопрос о цезуре), но ведь это только первый камень, и основателем здания русской научной эстетики — „учения о ритмике" — по справедливости будет считаться Андрей Белый.

Но это — слишком специальный вопрос, который не место разбирать здесь подробнее. Возвращаюсь вообще ко взглядам Андрея Белого на искусство. „Символист", он был и одним из самых обстоятельных теоретиков символизма; „ценность", „творчество", „Фрейбург" — дали ему возможность более строго обосновать учение о символизме, чем он делал это раньше, в юношеских своих статьях. Интересно проследить последовательное развитие взглядов Андрея Белого на „символизм", начиная с курьезного детского определения, высказанного им в предисловии ко „второй симфонии" (1901 г.). Смысл этой „симфонии" — говорил там Андрей Белый — троякий: музыкальный, сатирический и идейный. Совмещение в одном отрывке всех трех смыслов и есть „символизм"! Это

только курьез; но уже в статье „Символизм, как миропонимание“ (1903 г.), совершился переход от курьезного к серьезному: теперь для Андрея Белого символизм есть мистическое искусство, „теургия“, идеалом которой является „мистерия“. И хотя все это — еще довольно робкие попытки построения теории символизма, хотя и здесь еще автор путем к символизму считает Шопенгауэра, однако уже и здесь всяческому „логизму“, с его признанием непознаваемости „нумена“, сущности мира, противопоставляется „символизм“, сущность эту интуитивно познающий („Критицизм и символизм“, 1904 г.). И такой „символизм“ — всегда мистичен, всегда религиозен, ибо отражает собою мистику мирового Символа: мистическое начало человечества есть мировая Душа, отношение к ней Логоса есть мировой Символ, исток земного „символизма“ („Окно в будущее“, 1904 г.). И потому „символизм, начинающий ряд новых связей между явлениями“, является преодолением декадентства, „субъективной точки зрения индивидуализма“, ибо „исходя из понятия об индивидуальном переживании мы перешли к символизации этих переживаний“ („О целесообразности“, 1905 г.).

Во всем этом много верного — и прежде всего верно основное определение символизма, как цельного мировоззрения, на основе которого строится проникнутое „мистикой“ творчество. Эта основа всегда оставалась незыблемой у Андрея Белого. Но в приложении и в развитии своей теории он не раз запутывался в разнообразнейших противоречиях. В статьях о Чехове (1904 г.) он сделал Чехова „реалистическим символистом“, исходя из того положения, что в отношении к принципу творчества всякий художник — символист, и что неизбежен „символизм всякого творческого воплощения“ („Принцип формы в эстетике“, 1906 г.). И долго не мог он выбраться из этого логического ухаба о символизме всякого творчества, о тождестве слов символизм и искусство: „символизм — это и есть искусство. Романтическая, классическая, реалистическая и сама символическая школа — только способ символизации образами переживаемого содержания сознания. И потому-то смешны противоположения реализма символизму“... („Детская свистулька“, 1907 г.). А вскоре символизмом оказывается не только всякое творчество, но и всякое познание („Теория или старая баба“, 1907 г.), — и тогда символизм окончательно становится той ночью, в которой все кошки серы. Упорно твердя о „символизме реализма“ и „реализме символизма“, Андрей Белый забывает, что с его же точки зрения символизм есть реальность мистического опыта, а

реализм есть символизм в отношении акта творчества, и что знак равенства между этими двумя разнородными явлениями — основная логическая ошибка. И отсюда — нелепейшая путаница в терминологии. Только что Чехов был „реалистическим символистом", только что была речь о „реализме символизма" — как вдруг оказывается, что „в Чехове скрещиваются *противоположные* течения — символизм и реализм", что есть лишь „точка совпадения реализма и символизма", лежащая в основе всякого творчества; только что символизм был *всем* — и искусством, и познанием, как вдруг оказывается (и очень справедливо), что у нас нет еще „почти ни одного строго символического произведения"... („Чехов", 1907 г.).

Эта путаница слов не должна нас смущать. Еще долго вертелся Андрей Белый в этом словесном заколдованном кругу, спорил с Вяч. Ивановым об идеализме и реализме символизма, об его „идеореализме", вводил новые и новые подразделения, говорил о „символизме классическом" и „символизме романтическом" („Смысл искусства", 1907 г.; „Об итогах развития нового русского искусства", 1907 г.; „Брюсов", 1907—1908 г., и др.). Но все эти слова не должны закрывать от нас основной истины, лежащей за ними, истины о символизме, как мистическом мировосприятии. Для подлинного символиста „смысл искусства — только религиозен", а „религиозный смысл искусства — эзотеричен": религиозный же смысл искусства есть лишь следствие „религиозного смысла жизни", следствие внутренней связи, выводящей „мистику" из хаоса чувств („Смысл искусства", 1907 г.; „Кризис сознания и Генрик Ибсен", 1910 г.). Подлинный символист должен быть мистиком не по словам, а по переживаниям; и вот почему так мало у нас символистов, так мало произведений подлинного символизма (по признанию самого же Андрея Белого) и так много всяческого псевдо-символизма. „Быть может, никто из нас не есть истинный символист", говорил en connaissance des causes Вячеслав Иванов, интереснейший писатель, жестокий враг рационализма, весь пронизанный сущностью рационализма до последних глубин; его „символизм", его „мистицизм" — та маска, которою он скрывает, часто сам от себя, свой подлинный лик. Где маска, где лицо? Разобраться в этом трудно бывает современникам, и редкие подлинные символисты тонут в толпе окружающих носителей личин символизма. Но вот подлинный, явный символист по мировосприятию — Владимир Соловьев; и неудивительно, что он так резко ополчился в середине девяностых

годов против первых „русских символистов“, в которых было все от декадентства и ничего — от символизма. Из этих псевдо-символистов выработались позднее замечательные поэты, вроде Валерия Брюсова, но не они были наследниками Владимира Соловьева. Таким наследником хотел быть и был Андрей Белый, временно отказавшийся от мистики, сошедший „с пути безумий“, но неизбежно возвратившийся на него после ряда годов, посвященных тяжелым поискам.

И на этот путь привела Андрея Белого теоретическая мысль; теория символизма, продуманная до конца, заставила его понять, что если внешним проявлением мистицизма является символизм, то внутренним выявлениям символизма является мистика, и путь этот искренний символист должен проделать до конца. Построить теорию символизма может и человек, вполне рационалистически настроенный; символист должен оправдать ее жизнью и творчеством: hic Rhodus, hic saltus. Как ответил на это Андрей Белый жизнью — мы увидим; как отвечал он творчеством — мы видели. И новый, последний его ответ в области художественного творчества — „трилогия“, три его романа, из которых до сих пор (1915 г.) исполнены два. Эти два романа, особенно второй из них — высшая точка творческого пути Андрея Белого, богатое оправдание тех надежд, которые подавал молодой поэт.

VI.

Роман „Серебряный Голубь“ (1907 — 1909 г.) — первая часть задуманной Андреем Белым трилогии „Восток или Запад“; несмотря на ряд промахов и ошибок, несмотря на то, что роман этот не может быть и сравниваем по значению и по исполнению со вторым романом трилогии — он все же крупное завоевание автора, большое произведение русской литературы. По форме — это наследие Гоголя; по содержанию — развитие прежних мучительных вопросов и исканий Андрея Белого.

Если Вл. Соловьев был духовным учителем Андрея Белого, то учителя формы он, ко времени написания романа, пожелал найти в Гоголе. Еще в 1905 году он, восставая против „безвкусицы Достоевского“ (которому за это во втором своем романе заплатил усиленную дань), звал „назад к Гоголю“; и в статьях его этого времени начинает преобладать гоголевская стилистика, о слоге Гоголя он готов написать целое исследование — и действительно впоследствии кое-что вскрывает в нем остроумно и интересно

(„Гоголь“, 1909 г.). „Серебряный Голубь“ сразу начинается с „гоголизмов“; рассказ ведет то сам автор, то внезапно надевает он личину Рудого Панька. „Уже два года тому, — ведет рассказ автор, и вдруг прорывает страницу знакомое лицо пасечника: — нет, позвольте: когда горела коноваловская свинарня? Поди, три уж года, как свинарня сгорела“... Но то, что у Гоголя в устах Рудого Панька так естественно и живо, часто выходит у Андрея Белого никчемно, изломанно, надуманно; часто раздражает (это и к „Петербургу“ относится) желание автора во что бы то ни стало быть остроумным. К тому-же, описывая в этом романе „народ“, Андрей Белый употребил для пущего реализма гнетущий по своему безвкусию прием, возвращая нас к худшим произведениям Николая Успенского и „бытовиков“: он пожелал точно „записать“ народный говор — и обратил этим многие диалоги романа в нечто ужасное. Ефтат, иетта, убек, аслапажденье, абнакнавенна, натапнасть, нивазможна, с флаккам, слапотнава храштанства, сопственной — это в конце концов становится невыносимо, эта безвкусица режет глаз и ухо. Ведь художественное произведение — не диалектологическая запись говора; и записывал автор — грубо, неумело, преувеличенно. Для „реализма“, он делал это, или наоборот, для „символизма“, чтобы провести черту между подлинным народом и тем, который составляет секту его „голубей“? И в том, и в другом случае это прием очень наивный и, что еще хуже, очень безвкусный, обидно пачкающий интересный роман аляповатый суздальской мазней. И все-таки, несмотря на подобные ошибки — роман в целом твердо задуман и крепко выполнен; некоторые главы его, некоторые сцены — например, последний день жизни Дарьяльского и его смерть — незабываемо врезываются в память навсегда.

Роман этот Андрей Белый задумал тогда же, когда в стихах его звучали некрасовские звуки, когда, сойдя с „пути безумий“, он захотел искать спасения в земле, в России, в народе; но в самом народе, в секте „голубей“, поэт Дарьяльский нашел горший путь безумия. Земляной, темный мистицизм „голубей“ почуял „своего“ в московском студенте, поэте Дарьяльском: „если бы разумели они тонкости пиитических красот, если-б прочли они то, что под фиговым укрылось листом, нарисованном на обложке книжицы Дарьяльского, — да: улыбнулись бы, ах какою улыбкой! Сказали бы: он — из наших“... И наоботот, Дарьяльский, весь погруженный в мир древней Греции, считает „своим“ — народ: „мнилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу

родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — древняя Греция"... Здесь — бессознательное возрождение элевзинских таинств, путь жизни новой; и во имя этой тайны поэт бросает салонный и эстетствующий мистицизм и припадает к мистицизму народному, темному, земляному. Здесь нет салонной болтовни, а есть „оккультное делание": накатывает „дух" и рождается „пресветлый юноша-литя"; и не эстетика здесь, а заскорузлые в навозе пальцы рябой Матрены, хлыстовской богородицы, ради которой бросает Дарьяльский свою невесту, светлую Катю. Столяр Кудеяров, глава „голубей", пользуясь Матреной, запутывает Дарьяльского паутиной нутряной, черной, безумной мистики; с этого нового „пути безумий" надо скорее бежать, или погибнуть на нем. Дарьяльский пытается бежать слишком поздно, когда он уже весь запутан в паутине — и „голуби" убивают его. Но куда же убежать ему, если бы даже он и мог? С „безумного" Востока на рационалистический Запад?

„Голуби" — это Восток, это темная, нутряная, не нашедшая еще пути сила, — „ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел"... И Дарьяльскому шепчут: „Проснитесь, вернитесь обратно — на Запад... Вы — человек Запада; ну, чего это пялите на себя рубашку? Вернитесь обратно"... Запад — это сила разума, сила знания; а всеобщее мировое воскресение — в соединении восточного и западного полюсов. „В тот день, когда к России привьется Запад — всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-Птица"... А пока — безумный Восток столь же неприемлем, как и слишком разумный Запад...

Но уже теперь намечается соединительный путь, — в романе он выражен в эпизодическом лице культурного полу-немца Шмидта (Запад!), прилагающего разум и знание к оккультизму (Восток!). Он хочет спасти Дарьяльского, он открывает ему „ослепительный путь тайного знания", и Дарьяльский „было уже чуть не уехал с ним за границу — *к ним, к братьям*, издали влияющим на судьбу", но темный Восток победил в душе Дарьяльского. Так или иначе, но впервые тут „теософский путь" намечается, как путь спасения; от чего отказался Дарьяльский — проделал вскоре сам Андрей Белый. Пусть учеником лысого Шмидта является пока один только смешной Чухолка, „студент-химик, занимавшийся оккультизмом, бесповоротно расстроившим бедные его нервы":

пройдет несколько лет — и сам Андрей Белый поедет за границу, на выучку к Шмидту — к доктору Штейнеру... А пока — Дарьяльский гибнет в тине безумной, нутряной восточной мистики, в петле, в яме, точно так же, как герой второго романа, Николай Аполлонович Аблеухов, скоро погибнет в тине духовного нигилизма... — восточного или западного?

„Петербург" — второй роман (1911 — 1913 г.), вторая часть трилогии, и в нем Андрей Белый достиг пока вершины своего творческого пути. В нем как бы „сводка" всего того, чем до сих пор жило прошлое творчество поэта, и для тех, кто не знаком с этим прошлым — многое в романе только загадка, только непонятная тарабарщина. А между тем роман, казалось бы, очень не сложен; это роман, казалось бы, на двойную тему: о революции и провокации... Действие — в Петербурге, в 1905 году; Николай Аполлонович, студент, сын важного „сенатора", Аполлона Аполлоновича Аблеухова (в котором многое внешне взято от Победоносцева) — опрометчиво связал себя обещанием перед некоей „партией". Знаменитый „неуловимый" террорист Дудкин дает ему на хранение „сардинницу ужасного содержания" — бомбу с часовым механизмом, а провокатор Липпанченко, видное лицо и в „охранке" и в партии, тайная пружина всех событий — от имени партии анонимно требует, чтобы Николай Аполлонович подложил эту бомбу своему отцу. Узнав об этом, догадавшись о провокации, больной, сходящий с ума Дудкин убивает Липпанченко. Но бомба — уже заведена Николаем Аполлоновичем... и случайно унесена в другие комнаты ничего не знающим, но что-то смутно подозревающим отцом. Сын в ужасе всюду ищет бомбу, хочет бросить ее в Неву... но бомба взрывается ночью в пустом кабинете, убивая духовно и отца: он думает, что сын хотел его убить, — и сына: он не может разуверить в этом отца. Вот сухой скелет, „фабула" романа; но разве дело в этом скелете?

Изображена революция, — но, конечно, „быта" революции здесь вовсе нет, а если и есть, то неверный, шаржированный (вроде описания митинга), совершенно невероятный. Террорист Дудкин идет к главарю боевой организации, Липпанченко, и гордится тем, что он, Дудкин, потомственный дворянин, а Липпанченко как-никак — разночинец... Одна эта совершенно невероятная „психология" показывает, что бытовой правды революции в романе Андрея Белого искать не приходится. И автор к этому более, чем равнодушен; его интересует не „быт", а то, что скрыто под бытом —

подоплека, сущность, душа революции. Вот Дудкин — „квинт-эссенция революции“; не то важно, что некоторые обстоятельства его биографии списаны с жизни Гершуни („я удачно бежал: меня вывезли в бочке из-под капусты“), а важно то, что революция для Дудкина — всеобщий нигилизм, „общая жажда смерти“, „всеобщий нуль“ в итоге. Реальный Дудкин думает, конечно, иначе; но так думает за него Андрей Белый. Вот другой полюс — отец и сын Аблеуховы. Казалось бы — сенатор Аблеухов просто Каренин, доведенный до предела, до шаржа; и в нем действительно многое есть от Каренина. Казалось бы, его любовь к прямым линиям, к „проспектам“ — несложная аракчеевщина, за которой не ищите никаких глубин. А сын его весь запутан, аналогично отцу, в прямых линиях „логизма“, сухие философские схемы его родственны прямым аракчеевским схемам его отца. „Николай Аполлонович был кантианец; более того: когэнианец“, это был „самому себе предоставленный центр, серия из центра истекающих логических предпосылок, предопредляющих все — душу, мысль“: так расправляется с самим собой в лице Николая Аполлоновича беспощадный автор. Казалось бы — все это просто и не сложно. В действительности же, мы увидим, для автора и отец, и сын — бессознательные носители *космической* идеи. Здесь связь Андрея Белого одновременно и с Вл. Соловьевым, с его „панмонголизмом“, и еще более с теософским (или „антропософским“) учением Рудольфа Штейнера.

Не зная „теософии“, нельзя понять ни отдельных мест, ни всего романа в его целом. И то, как Аблеухов, в центре власти своей, был „силой в ньютоновском смысле, а сила в ньютоновском смысле, как, верно, неведомо вам, есть оккультная сила“, — и то, как переживания „влачились за ним отлетающим силовым и не видным глазу хвостом“, и астральный сон Аполлона Аполлоновича, и „теософское“ описание ощущений души после смерти тела — десятки и сотни таких мест романа представляются читателям невнятной тарабарщиной, а для верующих теософов — так ясны, так понятны! Верить мы не обязаны, знать же это учение интересно по многим причинам. Во всяком случае, не зная его, мы многого не поймем во всем романе Андрея Белого. Ведь и Николай Аполлонович, и революционер Дудкин сделаны, волею автора, бессознательными учениками теософской доктрины; по крайней мере, их переживания, их ощущения таковы, как будто они тщательно изучили и объемистую „Secret Doctrine“ Блаватской, и многотом-

ные печатные и рукописные, экзотерические и эзотерические книги и лекции Рудольфа Штейнера. Мыслил Николай Аполлонович по Канту, но налетела буря, и стал он чувствовать по Штейнеру. Только зная это, можно понять замечательный бред Николая Аполлоновича над „сардинницей ужасного содержания“ и его многословный рассказ об этом бреде, о своих ощущениях, о „пульсации стихийного тела“. Только зная это, можно понять то „космическое“ значение, которое скрывается для автора за аракчеевской паутиной сенатора-отца и за кантианской паутиной студента-сына.

Оба они, Аблеуховы, потомки далекого монгольского предка, Аб-Лай-Ухова, — носители „монгольской“ идеи, а идея эта — мировой *нигилизм*; здесь революция соприкасается с реакцией, бомба с аракчеевщиной. В этой идее — грядущий на Россию, Россию Христа, „панмонголизм“; и оба они — и отец, и сын (да и революционер Дудкин) — бессознательно служат этой идее, верные борцы за нее, верные ее слуги. Лишь в момент бреда, в момент „пульсации стихийного тела“ пелена спадает с глаз Николая Аполлоновича, и он понимает, „какого он духа“, какой идее служит он, служат оба они — он, революционер, и его отец, столп реакционных сил. В бреду своем Николай Аполлонович видит пришедшего к нему „преподобного монгола“, „преподобного туранца“: точно монгольский предок пришел требовать от него отчета. И Николай Аполлонович сразу вспомнил, что сам-то он — старинный туранец, что он уже „воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: — расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем“... Николай Аполлонович сразу понял, что „кантианство“ его — и есть порученное ему дело, расшатывание мертвым „логизмом“ мировых устоев; его тетрадки с записями по метафизике „сложились перед ним в одно громадное дело — дело всей жизни, уподобились сумме дел Аполлона Аполлоновича. Дело жизни его оказалось не просто жизненным делом: сплошное, громадное монгольское дело засквозило в записках под всеми этими пунктами и всеми параграфами: до рожденья ему врученная и великая миссия, — миссия разрушителя“... И с тетрадками в руках бросается Николай Аполлонович к „преподобному туранцу“:

„Параграф первый: Кант. (Доказательство, что и Кант был туранец).

„Параграф второй: ценность, понятая как никто и ничто.

„Параграф третий: социальные отношения, построенные на ценности.

„Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей.

„Заключение: стародавнее монгольское дело“...

Но „преподобный туранец“ отвечает ему, что он неверно решает задачу, что не разрушить надо арийский мир, а заморозить его, что это дело жизни выполняет Аполлон Аполлонович — тот самый, на которого поднялась было рука его сына. „Вместо Канта — должен быть Проспект; вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и по комнатам, на вековечные времена; вместо нового строя — циркуляция граждан Проспекта, равномерная, прямолинейная; не разрушенье Европы — ее неизменность. Вот какое — монгольское дело“... И сам преподобный туранец превращается в Аполлона Аполлоновича...

Так ведут свою разрушительную работу отец и сын, реакционер и революционер, оба одинаково — мировые нигилисты; *мировой нигилизм* — та космическая идея, которую несут миру они, которую принесет с собою „панмонголизм“. Здесь — царство Дракона, царство „пасмурного католика“ первой симфонии, царство Антихриста, царство Сатаны; и сам он является в романе в персидском обличии под именем Шишнарфнэ, проводит бредовую ночь с революционером Дудкиным. Все монгольское — от духа тьмы, духа небытия, идущего на Россию. Не даром и революционер-провокатор Липпанченко, этот низший представитель нигилизма, вызывает со стороны Дудкина вопрос: „вы не монгол?“; не даром и Дудкину в ночных бессонных видениях мерещится „одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазами“; не даром он туманной ночью встречает автомобиль „с желтыми монгольскими рожами“ — около Медного Всадника... Встреча роковая и неизбежная, ибо в „панмонголизме“, — а значит, и в „паннигилизме“ — пересекаются судьбы мировые и судьбы России; „восток Ксеркса“, восток Шишнарфнэ, должен в роковой мировой борьбе столкнуться с „востоком Христа“. Предстоит великая, апокалипсическая борьба: Христа с Шишнарфнэ (впрочем, это еще мелкий бес), Христа с Драконом — там, во всей безмерности космоса, и России с Монголом — здесь, на земле. Исход борьбы не предрешен, и вот как о грядущих судьбах наших пророчествует и теософствует Андрей Белый:

„С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — надвое разделилась Россия, надвое разделились и самые судьбы отечества... Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет — брань небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей. Если, солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!..“

Вот последняя борьба Запада с Востоком, или, вернее, укрепленного западом Востока Христа с Востоком Дракона; и здесь ось романа Андрея Белого, последняя его сущность, здесь глубокая связь поэта с учителем его юности, Владимиром Соловьевым, с его последней эсхатологической проповедью...

Панмонголизм! хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины божией полно.

. . . . . .

О Русь! В предвиденьи высоком,
Ты мыслью гордой занята, —
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?..

Не надо быть теософом, не надо быть и мистиком, чтобы верить в это „пророчество“ о грядущей борьбе арийского мира с монгольским: весь ход истории делает неизбежной эту борьбу, которую современный мир оставляет в тяжелое наследство будущему [1]). Но для мистика борьба эта тесно связывается с эсхато-

[1]) В статье „Испытание огнем“ (1915 г.) я говорю об этом подробно.

логией — таково вновь построение романа Андрея Белого. И если в романе его перед нами туманом проходит в персидском обличии потомок „Ксеркса“, торжествующий Шишнарфнэ, то и Христос не один раз проходит печальной тенью по страницам романа; в разных видах проходит „кто-то печальный и длинный“, с бородой, „будто связкой спелых колосьев“, и „свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев“... Является он и революционеру Дудкину, и мысленному отцеубийце Николаю Аполлоновичу. „Все вы отрекаетесь от меня... Все вы меня гоните... Я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете“... И побеждает — он, „некто печальный и длинный“, побеждает и в душе Николая Аполлоновича, и в душе его отца, и в душе террориста Дудкина, побеждает после того, как страданиями преображается их душа: трагедией души очищены все они, ибо душевные страдания — Христу сопричтение. Это — вторая, внутренняя тема романа.

Но победа „России Христа“ — не предрешена, не предрешена победа Медного Всадника над „роковым лицом с узкими монгольскими глазами“. В тяжелой борьбе исчезнет с лица земли Петербург — столица Аблеуховых, столица революционного и реакционного нигилизма, „праздная мозговая игра“; исчезнет с лица земли, расплывается туманом (тема Достоевского!). Ибо нет Петербурга: „это только кажется, что он существует“; нет и петербургского периода истории, — его стряхнет с себя Россия, как отца и сына Аблеуховых. А как же тот, „чьей волей роковой над морем город основался“, как же Медный Всадник: с *кем* он? Куда путь его ведет Россию? В романе он видное действующее лицо. Это он сидит в кабачке перед лицом запутавшегося и погибающего Николая Аполлоновича, это его „многосотпудовая рука“ грозит мировому нигилисту, это он приходит к революционеру Дудкину пробудить его от нигилистического сна — и „сызнова теперь повторялись судьбы пушкинского Евгения“; это он ведет революционера Дудкина убить гадину нигилизма, Липпанченко; перед ним, перед Медным Всадником, падает Дудкин на колени, как перед Христом, с возгласом: „Учитель!“ — и слышит гулкий голос: „Здравствуй, сынок!.. Ничего: умри, потерпи“... И весь нигилизм свой искупает революционер Дудкин кровью Липпанченки и своим сумасшествием. Но тут же — и насмешка темных сил, „диаволов водевиль“: убив предателя ножницами, Дудкин „на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он...; усики его вздер-

нулись кверху"... Он был гнусной пародией на того самого Медного Всадника, которого назвал он — Учитель. И насмешка эта — не только над ним, но и над самим Медным Всадником.

Но кем бы ни был Медный Всадник, эманацией Христа или адовым Летучим Голландцем (в романе он — и то и другое) — путь России ведет ее к роковой борьбе с мировым нигилизмом, и когда придет время этой борьбы — тогда „исполнятся сроки". Когда-то Андрей Белый на юношеском „пути безумий" ждал, что сроки исполнятся не сегодня-завтра, что сам он с друзьями, как евангельские мудрые девы, с фонарями в нощи встретят жениха; теперь он терпелив, он ждет ответа, но он верит, что „и не может быть никаких ответов пока; ответ будет после — через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто, через тысячу лет; но ответ — будет!" И ответ этот — все на тот же призыв, который звучал с первых страниц книг Андрея Белого, которым он заканчивает и одну из глав этого своего романа: „все о том, об одном: о втором Христовом пришествии... Ей, гряди, господи Иисусе!"

Так вернулся в конце пути к своей исходной точке Андрей Белый; таков этот его замечательный роман, равного которому давно не появлялось в русской литературе; в нем достиг автор вершины своего творческого пути. Роман этот пока не всякому доступен — не только по теме, но и по выполнению. Написан он в соответствии с темой, массивно, грузно, громоздко, „вавилонно"; меньше влияния Гоголя, больше влияния Достоевского. Совершенно „достоевская" — сцена в трактире, где Николая Аполлоновича пытает некий чиновник охранки, точно Раскольникова Порфирий Порфирьевич; еще больше от Достоевского — в кошмарной беседе Дудкина с Шишнарфнэ, где в некоторых местах даже отдельные фразы взяты из кошмара Ивана Федоровича, его ночной беседы с Чортом. И все-таки в целом у Андрея Белого все в романе — *свое*, переработанное, кровное. Описания лиц, характеров, положений ведутся не прямым путем, не по „прямой линии" (классический пример — Пушкин, „Капитанская дочка"); нет, точно спиралью ведет автор свои ходы, подходы, переходы вокруг лица или положения—грузно, громоздко; но вот в центре спирали оказывается в конце-концов именно то, что хотелось автору: незабываемое лицо, незабываемое положение. И автор, заканчивая „спираль", заканчивая обрисовку лица, например, Аблеухова, имеет право бросить читателю: „будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою,

читатель, в своей черной карете, и его отныне ты не забудешь вовек!" И действительно, не забудешь вовек целый ряд лиц, целый ряд картин, иногда лишь эпизодических; таковы, например, сумасшествие и неудавшееся самоубийство некоего поручика Лихутина, ночные скитания по осенним улицам Петербурга Аполлона Аполлоновича, последний день жизни и смерть Липпанченко. Одни эти сцены могут показать, в какого большого художника вырос Андрей Белый в этом своем романе.

Но вместе с намеренной внешней громоздкостью построения, всюду, во всем романе, тонкая чеканная работа выполнения, шлифовки слова, „инструментовки" его; в этом сказался поэт, автор четырех „симфоний" и изысканий по ритмике. Когда-нибудь весь этот роман будет изучаться со стороны стилистики, ритмики, „инструментовки"; здесь можно привести только несколько примеров. Иногда мелочь: описание торжественного приема в некотором важном учреждении, где все „лак, лоск, блеск и трепет"; на этих словах „инструментовано" все начало третьей главы романа. Канцелярия, с ее скрипом перьев, свист ветра в пустынных российских пространствах — „инструментованы" каждая по-своему, и прием, незамысловатый прием, использованный художником, несомненно, производит желаемое им впечатление; свистящие и шипящие звуки, точно сухой песок, пересыпаются по страницам. „Рассвисталась над пустырем холодная свистопляска; посвистом молодецким, разбойным она гуляла в пространствах самарских, тамбовских, саратовских, в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды"... И так — целыми страницами, „инструментуя" на гласных, на согласных; пусть это очень искусственно — не в этом дело, лишь бы достигало цели. А насколько это достигает цели — можно судить хотя бы по замечательной сцене появления Медного Всадника в бессонном бреду Дудкина: простой „инструментовкой" (три страницы!) на полнозвучное *а* и *р* (*л*) — достигается впечатление мощности, массивности шага Медного Гостя, дробящего ударами гранит... Бессознательные приемы творчества прошлого (впрочем, много сознательного было уже у Державина!) становятся с течением времени осознанными; в этом — завоевание техники, неизбежный путь развития всякого искусства.

Здесь надо остановиться — и вернуться к внутренней сущности романа, ко всему творчеству Андрея Белого. Повторю еще раз: в романе этом, высшем и замечательнейшем своем произведении,

Андрей Белый, после многих духовных скитаний и странствий, снова вернулся на прежний, первый свой путь. Верный своим вечным мистическим устремлениям, он снова ищет спасения от ледяной пустыни на прежнем, первом пути преодоления земной действительности. Но есть и новое на этом пути, и новое это — истина *теософии*: в ней теперь спасение. Долго ли „истиной“ этой удовлетворится Андрей Белый — вопрос будущего. Пока будем довольны и тем, что „истина“ эта не погубила Андрея Белого, как художника, не помешала ему создать „Петербург“ — крупнейшее произведение современной русской литературы *).

VII.

Путь Андрея Белого был предопределен: и разочарование в научной философии, и изыскания по теории символизма неизбежно должны были привести его к новой попытке найти спасение на пройденном до конца мистическом пути. Теософия — это учение задело крылом не одного Андрея Белого, но и некоторых других представителей современной русской литературы, и будущему историку литературы, несомненно, придется производить раскопки в многотомной „теософии“ нашего времени; без этого непонятны будут ни Андрей Белый, ни Вячеслав Иванов, ни многочисленные „Георгии Нулковы“ символизма и псевдо-символизма. Психолог и историк найдет не мало интересного при изучении этой своеобразной секты нашего времени; историку литературы нельзя будет ее миновать.

Теософия была знакома Андрею Белому с самого начала его писательского пути. Во „второй симфонии“ мы находим ряд ядовитейших насмешек над этим учением и его представителями, разными „теософами с рыжими усами“, приехавшими из Лондона... Теософы сидят друг против друга и „спускаются в теософскую глубину“: они говорят о том, что „нельзя путать красное с пурпурным. Здесь срываются. Пурпурный цвет нуменален, а красный феноменален... Если красный цвет — синоним бога-отца, красный и белый — синоним Христа, бога-сына, то белый — синоним чего?“... Так говорят они, а автор сердито комментирует: „один восторженно махал пальцем перед носом другого; другой верил первому... Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому“... Так писал Андрей Белый в 1901 г. Но вторая симфония, мы знаем, была во всех отношениях жестоким ударом автора по самому себе;

*) Подробное развитие высказанных в этой главе положений — см. ниже в особой статье, посвященной разбору „Петербурга“.

оправдалось это и в отношении теософии. Не прошло после „симфонии“ и двух лет, как Андрей Белый написал статью „Священные цвета“ (1903 г.)., в которой опустился до самого дна призрачных теософских глубин: „теософская двойственность красного цвета“, „теософское открытие призрачности красного цвета“, — этим переполнена статья. С особенным восторгом относится Андрей Белый к открытию Мережковского, что чорт — серого цвета: „этим определением Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее“...

Все это — еще полудетское, наивное, беспомощное, и от этих теософских откровений Андрей Белый отошел, сойдя с „пути безумий“. В 1906 году, в статье о Гиппиус, Андрей Белый с осуждением относится к „теософскому“ рассказу ее „Sucr Maria“, склонен видеть в нем „весьма опасный уклон к сар-пеладанству“; он верит, что Слово истины „открыто или всем, или никому“... Это — явно враждебно теософической эзотерии. Но уже в 1907 — 1908 г. Андрей Белый снова вернулся к ней в романе „Серебряный Голубь“: мы видели, что Слово истины знает там только один, — теософ и оккультист Шмидт. Он предупреждает Дарьяльского об опасности „оккультного делания“ вне высшего руководительства и предлагает ему ехать за границу к теософским пророкам „*к ним, к братьям*, издали влияющим на судьбу“... Годом позднее, в статье о Гоголе (1909 г.), Андрей Белый видит ошибку мистического крушения последних лет жизни Гоголя в том, что Гоголь „вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного, оккультно разработанного пути, без опытного руководителя“... Гоголю надо было найти „посвященного в тайны, чтобы тот спас его... тогда понял бы он, что, быть может, найдутся и люди, которые могут исправить страшный вывих души его“... Здесь везде читается — „Гоголь“, но подразумевается — „Андрей Белый“: все это он сам о себе говорит. Так вошел, после душевного перелома, на теософский путь Андрей Белый. Это было в 1909 году.

К этому году относится интересная его статья — „Эмблематика смысла“, в которой делается попытка перехода из Фрейбурга в Мюнхен, от Риккерта к Штейнеру. Впрочем, хотя статья эта и примечания к ней пестрят именами Блаватской, Анни Безант и многих других именитых теософов, к самой теософии Андрей Белый относится еще только как к „дисциплине, *долженствующей* существовать“, но не оформленной: „современная теософия интересна лишь постольку, поскольку она воскрешает интерес к забы-

тым в древности ценным миросозерцаниям“ ... Годом-двумя позднее он стал видеть в новом пути уже полное слово истины.

Пока же, в свете нового учения — новую опору получает для него теория символизма: в обосновании ее — главная задача статьи „Эмблематика смысла“. Он теперь яснее, чем когда-либо видит, что в подавляющем большинстве случаев так называемый „символизм“ модернистов „ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства“, что только „в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма“; для того же, чтобы „символизм“ перестал быть „так называемым символизмом“, псевдо-символизмом, он должен быть „новым религиозно-философским учением“, „системой мистического и эстетического опыта“... И я не сомневаюсь, что эстетический опыт не отделяет Андрей Белый от мистического, что, например, „пульсация стихийного тела“, описанная им в своем романе, была для него не только эстетическим описанием, но и мистическим переживанием. Иначе говоря, это значит, что Андрей Белый — подлинный символист, один из немногих символистов, необманный ученик Владимира Соловьева. Разница лишь в том, что учитель был беспощадным врагом теософии во имя философии, во имя подлинной мистики, беспощадным врагом эзотерии Блаватской; ученик же попытался перебросить мост от философии к теософии и из ученика Владимира Соловьева стал учеником ученика Блаватской, — Рудольфа Штейнера...

В системах философии теперь Андрей Белый ищет „деятельного эзотеризма“. Проблема гносеологическая превращается для него в проблему гносеологической метафизики, ибо вносит он в нее требование своего сознания — *трасцендентную* норму ценности. Здесь гносеология переходит в гностицизм, методология — в магию; здесь Риккерт с его учением о ценности переходит в Блаватскую, в Анни Безант, в Штейнера, которые имеют в своей эзотерии готовый рецепт трансцендентной нормы ценности: нужна только слепая вера непосвященного в них, в „иерархию“, в „братьев“, управляющих людскими судьбами. Incipit theosophia. Но не сразу путь теософии — спасительный путь; снова надо пройти ледяные пустыни, прежде чем увидеть солнце. „Теософия есть внемирный взгляд на мир и природу человека... Оттого-то скрыт от нас ее страшный, душу леденящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены, и страданий без смысла“... Только творчество должно зажечь нашу душу огнем, чтобы мы могли „ждать в пустынях бессмыслия действенного нисхождения

*

непознаваемого единства". Единство это — последний Символ, религия этого Символа — теософия; и в то же время — „религия Символа есть религия конца мира, конца земли, конца истории". Так снова возвращается Андрей Белый на эсхатологический путь, чтобы выйти из ледяной пустыни, „пустыни бессмыслия"... В 1911 году совершает он длительную поездку на Восток, к истокам мистики (том его „Путевых заметок"), а с 1912 г. — поступает в ученики к теософскому „Учителю".

Я излагаю, не опровергаю. Ибо спор — немыслим: исходные точки противоположны. Норма ценности для меня не трансцендентна, а имманентна; внемирный и внечеловеческий взгляд на мир и человека должен быть отвергнут нами, если бы даже он и был возможен. Но нельзя отвергать права желающих внемирно смотреть на мир, нельзя отрицать права веры в трансцендентные нормы ценности. Одного надо желать, одного требовать: чтобы вера эта не была, во-первых, верой только словесной, а во-вторых — чтобы не была она камнем осельным на жизненном творчестве человека, на художественном творчестве поэта. С тех пор, как Андрей Белый вступил на путь теософской веры, — а случилось это после его душевного перелома 1909 г., отраженного в „оккультном" стихотворении „Наин", — он создал крупнейшее свое произведение, второй роман своей трилогии; доктрина не раздавила художника. Остается с надеждой ждать появления третьего романа, последней части трилогии; с надеждой — но и с опасением. Ведь третья часть — это „синтез", разрешение противоречий, яркий свет; и страшно, что, пожалуй, Андрей Белый уже слишком прочно засел в новой своей вере, и проповедью истинности ее убьет в себе художника. Или он еще поймет, что вечное спасение его — в искании, что теософия — та же ледяная пустыня, что пророки и учителя ее — те же Пер Гюнты религиозного творчества? Восточные теософы — Безант, Ледбитер и их компания — воспитывают теперь („посвященным" это давно известно) нового „бодисатву"; это некий молодой индус Кришнамурти, коему дано светлое имя „Альцион"; „посвященные" верят, что в лице его является на землю тридцатое, кажется, воплощение Христа. Этот грядущий Христос, — а если и не Христос, то вообще великий „Учитель", — является пока... издателем теософского журнала „The Herald of the Star": таково влияние века машин и печати на современного Мессию! Он еще юн, но скоро его выпустят в мир, если не раздумают и не испугаются своего космического шарлатанства... Будет ли ждать Андрей Белый

пока оно разоблачится, или вспомнит свое ядовитое стихотворение о лжепророке: „стоял я дураком в венце своем огнистом, в хитоне золотом, скрепленном аметистом“..? Правда, Андрей Белый принадлежит к другой секте теософии, отвергнувшей Альциона — к западной теософии, к „антропософии“ Рудольфа Штейнера, купно с которым и сотнями верующих строит уже давно теософский храм, Johannesbau, в швейцарских горах, в Дорнахе, — тоже в чаянии приближающихся эсхатологических событий. Но чем же эта затея мюнхенского Пер-Гюнта лучше восточно-теософской затеи инсценировать второе пришествие Христа?

Всего этого пока не видит Андрей Белый. После многих бесплодных попыток спасения из ледяной пустыни, из „пустыни бессмыслия“, — он чувствует себя воскресшим в истине теософии. Он чувствует себя возвращенным на свою родину, вне которой он так долго скитался в попытках пути спасения: „вернулись из долгих скитаний!.. Проснулись!.. О родина, здравствуй!..“ („Родина“, 1909 г.) С тех пор — все его немногочисленные стихотворения 1910 — 1914 гг. проникнуты радостью „истины“, блаженным сознанием достижения Слова, выводящего измученную душу из пустыни бессмыслия:

Открылось мне: в законах точных чисел,
В бунтующей, мыслительной стихии —
Не я, не я — благие иерархии
Высокий свой напечатлели смысл...
(„Мысль“, 1914 г.).

Смысл этот открывает Андрею Белому — теософия. Он счастлив, он нашел выход из пустыни бессмыслия, нашел ответ на пилатовский вопрос; личные же его вопросы, его „боли“ — все те же, какие сопутствовали ему на протяжении всей его жизни. И он прекрасно говорит о себе:

Мои многолетние боли, —
Доколе
Через жизни, миры, мирозданья
За мной пробегаете вы?
В надмирных твореньях,
В паденьях
Течет бытие, но — о боже! —
Все строже, все тоже:
Все то же сознанье мое.
(„Мне снилось“, 1914 г.).

И он в праве говорить так о себе. От начала своего творчества и до последних дней его Андрей Белый совершал „все тот же“

путь — путь исхода из ледяной пустыни, „все то-же“ искание истины вело его. И, совершив этот путь, он вернулся к исходной своей точке, истину и спасение увидел — в Христе-Грядущем. Первое стихотворение, открывавшее в 1900 году книгу его стихов, гласило о пришествии Мессии: „вот — идет... И венец отражает зари свет пунцовый. Се — венчанный телец: основатель и бог жизни новой“... Последнее стихотворение его 1914 года замыкает круг и возвращает нас к истокам творчества поэта:

Открылось!.. Весть весенняя!.. Удар молниеносный!..
Разорванный, пылающий, блистающий покров!
В грядущие, громовые, блистающие весны,
Как в радуги прозрачные, спускается Христос.
И голос поднимается из огненного облака:
„Вот — чаша благодатная, исполненная дней!“
И огненные голуби из огненного облака
Раскидывают светочи, как два крыла, над ней...

Круг завершен и должен повториться в грядущем творчестве Андрея Белого. Если сумеет он сойти с нынешнего своего „пути безумий“, снова должен будет он припасть к земле, возвратиться к народу; и хотя новое возвращение его будет „все то же“, но оно будет и „все строже“, все глубже, все требовательнее к себе. И если на новых, будущих путях своих Андрей Белый не отойдет от литературы, мы в праве ждать от него еще многих и многих достижений; но уже и прошлое делает его навсегда достигшим ее вершин. В жизни и творчестве он не пойдет вспять; в жизни и творчестве Андрей Белый не остановится. А куда придет он и чем кончит — это, к счастью, закрыто и от него и от нас *).

1915 г.

*) Первый круг творчества Андрея Белого замыкается вершиною „Петербурга“; второй, неразрывно связанный с первым, начинается с 1914 года — со статей (1914 — 1919 г. г.), соединенных впоследствии в трех книгах „На перевале“ („Кризис жизни“, „Кризис мысли“, „Кризис сознания“). Апогей „антропософии“ этого периода — книга „Рудольф Штейнер и Гете“ (1917; написано раньше). Книжки статей 1916 — 1920 гг. — „Смысл познания“, „Поэзия слова“, „Революция и культура“. Книжки стихов 1909 — 1922 гг. — „Королевна и рыцари“, „Звезда“, „Стихи о России“, „После разлуки“ („Берлинский песенник“); поэмы — „Глоссолалия“ („Поэма о звуке“, 1917 г., изд. 1922 г.), „Христос воскрес“ (1918 г.), „Первое свидание“ (1921 г.). Написанные в 1911 — 1912 гг. „Путевые заметки“ изданы десятилетием позднее, в разных изданиях и под разными заглавиями („Офейра“). Повести и романы: „Котик Летаев“ (1915 — 1917 гг.), „Записки чудака“ (1917 — 1919 гг.). Этот круг, снова вернувший Андрея Белого к „земле“ в эпоху революции, замыкается вершиной „Эпопеи“ и большим томом замечательных „Воспоминаний об А. А. Блоке“ (1921 — 1923 гг.). Об этом втором круге можно высказаться только в большой отдельной работе.

К ИСТОРИИ ТЕКСТА „ПЕТЕРБУРГА“

К истории текста „Петербурга“

Роман Андрея Белого „Петербург“ — такое большое явление русской литературы эпохи расцвета „символизма“, что охватить его одним взглядом, оценить его величину и значение можно будет только отойдя от него на значительное историко-литературное расстояние. Изучая такие произведения, как „Петербург“, „Возмездие“, „Эпопея“, „Двенадцать“, всегда вспоминаешь афоризм Нитцше, что, лишь отойдя далеко от города, можно одним взглядом охватить все городские башни; лишь отойдя далеко от башни, можно оценить ее высоту.

Но стоя у подножия башни, можно заняться внимательным изучением ее строения, исследованием тех камней, из которых она сложена. И иной раз случается, что такую работу уже не может произвести тот, кто отдален временем от эпохи самой постройки, кто отдален историко-литературным расстоянием от изучаемого произведения. И наоборот — современники произведения иногда знают о нем такие подробности, которые бесследно пропадают потом для позднейших исследователей. Но „современники“ часто не понимают значения этих сведений, которые нередко так и остаются незакрепленными на бумаге. Если бы, например, кн. П. Вяземский написал подробную заметку о десятой главе „Евгения Онегина“, хорошо ему известной, вместо тех двух строчек, которые он нам оставил о ней, то заметка эта перевесила бы на историко-литературных весах все двенадцать томов его собрания сочинений. Мы, современники „Петербурга“, „Возмездия“, „Двенадцати“ — не очутимся-ли когда нибудь в таком-же положении?

Кое-какими сведениями о „Петербурге“ и наблюдениями над „Петербургом“ хотелось бы поделиться в настоящих заметках.

В 1907 — 1909 году Андреем Белым был написан (напечатанный в 1909 в журнале „Весы“) роман „Серебряный Голубь“; годом позднее, в предисловии к отдельному изданию этого романа, автор объявил его первой частью трилогии „Восток или Запад“. „Большинство действующих лиц („Серебряного Голубя“) еще встретятся с читателем во второй части“, — писал А. Белый в этом предисловии (12 апр. 1910 г.) и сообщал, что герои первого романа — Катя, Матрена, Кудеяров — будут действующими лицами начатой им тогда второй части трилогии, романа „Путники“. Так, в 1910 г. была начата первая редакция романа, в процессе работы сильно менявшаяся и к концу 1911 года доведенная, под новым заглавием „Петербург“, почти до половины. Роман этот должен был с января 1912 года печататься в „Русской Мысли“, но был отвергнут редакторами, один из которых, П. Струве, даже советовал автору отказаться на будущее время от художественной прозы, которая ему, Андрею Белому, так не удается... Считаю не лишним закрепить в печати этот литературный „скверный анекдот“.

Эта первая, *журнальная редакция* „Петербурга“ (условимся называть ее так) сохранилась в окончательной рукописи романа лишь в очень незначительной степени. Листы, переписанные на пишущей машине — следы этой „журнальной редакции“; они лишь слегка вкраплены в рукопись I-ой главы романа, составляют бо́льшую часть II-ой, всю III-ю и первую треть IV-ой главы, но все они сильно правлены и переделаны в 1912 году. Во всяком случае первый слой этой „журнальной редакции“ сохранился в „машинных листах“ окончательной рукописи; в этом основном слое можно найти представляющие интерес разночтения и варианты.

Отвергнутый журналом, роман „Петербург“ был принят в начале 1912 года для отдельного издания издательством К. Ф. Некрасова, первые девять печатных листов—почти целиком две первые главы — были отпечатаны к концу 1912 года; в них мы имеем первую переработку „журнальной редакции“. Но так же, как не увидела света первая, журнальная редакция, так не осуществилась и эта вторая, „книжная редакция“ романа.

Издательство К. Ф. Некрасова отказалось от мысли напечатать этот роман, и в конце 1912 года автор передал его издательству „Сирин“, в трех сборниках которого „Петербург“ и появился в 1913 — 1914 гг. Отпечатанные же девять листов отдельного издания были уничтожены и представляют теперь большую библиографическую редкость: сохранилось лишь 3 — 4 экземпляра.

Кроме того в единственном экземпляре сохранились в корректурных гранках еще почти два листа — десятый и половина одиннадцатого, так что всего мы имеем $10^1/_2$ печатных листов этого неосуществившегося издания. Эти листы и составляют вторую, „книжную редакцию“ романа.

Третьей, основной редакцией — является „сиринский“ текст, для которого первые четыре главы романа были сильно переработаны, а последние четыре — заново переделаны и написаны в 1913 году. Эта третья редакция и составляет окончательный (до переработки 1922 года) текст „Петербурга“, известный читателям по трем сборникам „Сирина“; сброшюрованный из трех этих сборников в один том, „Петербург“ вышел впоследствии (в 1916 году) отдельным изданием, с перепечаткой двух соединительных листков между частями, но без всяких перемен. Таким образом *основной* текст „Петербурга“ (как видим — его третья редакция) находится в трех сборниках „Сирина“; в них этот основной текст впервые увидел свет.

Итак, в истории текста „Петербурга“ 1913-го года главными вехами являются *три редакции*:

1 — „журнальная“ (остались „машинные листы“), — 1911 года,

2 — „книжная“ (осталось $10^1/_2$ печ. лист.), — 1912 года,

3 — „сиринская“ (окончательная), — 1913 года.

Таким, образом „Петербург“ написан и окончательно обработан в 1911 — 1913 гг.; чем дальше шла переработка, тем меньше в „Петербурге“ оставалось от „Путников“, от плана 1910 года. В каком направлении шло изменение текста — об этом речь особая; изучение этих изменений можно производить лишь по окончательной, „сиринской“ рукописи „Петербурга“. Рукопись эта, состоящая из 600-т полу-листов большого формата, делится на две различные по строению половины: первая половина (пролог и первые четыре главы) почти на половину состоит из „машинных листов“, чем дальше, тем сильнее правленных*); вторая половина (четыре последние главы и эпилог) сплошь рукопись, чем дальше, тем меньше правленная **). Несколько наслоений поправок на „машин-

*) Пролог — рукопись (1912 г.); I гл. — почти сплошь рукопись; II гл. — четверть рукопись, три четверти машинные листы, слабо правлено, 1912 г.; III гл. — почти сплошь машинные листы, сильно правлено; IV гл. — треть машинная, две трети рукопись (1912 — 1913 гг.).

**) V гл. — „Мюнхен“ (1913 г.); VI гл. — без даты (1913 г.); VII гл. — „Боголюбы, 1913 г.“, VIII гл. и эпилог — „Берлин, ноябрь 1913 г.“

ных листах“ (т. е. на „журнальной редакции“) дают возможность вывести ряд заключений общего характера о той эволюции, которую переживал автор во время длительной работы над текстом „Петербурга“ в 1911 — 1913 гг.

Но этим работа его над романом далеко еще не кончилась. В то самое время, как „Петербург“ вышел в России отдельным томом, в 1916 году, автор переделал этот роман для немецкого перевода, вышедшего тремя годами позднее в мюнхенском издании Георга Мюллера („Petersbourg“, Roman von Andrej Bjäly, 1919, München, bei Georg Müller). Хотя эта новая переработка выразилась только в выпусках и сокращениях — довольно значительных, — однако сокращения эти чрезвычайно характерны, являясь как бы мостом от первого издания романа, т. е. от окончательного „сиринского“ текста 1913 года, к той совершенно новой переработке, которую мы находим в новом, последнем двухтомном издании „Петербурга“ (издательство „Эпоха“, Берлин, 1922 г.). Здесь мы имеем тщательную, филигранную обработку старого текста, слова за словом, строки за строкой; перед нами казалось бы старый и в то же время совершенно заново обработанный текст, перед нами казалось бы старый и в то-же время совершенно новый, совершенно иной роман. И если все выясненные выше различные редакции „Петербурга“ 1911 — 1913 г.г. доступны пока только немногим, то зато всем интересующимся доступны для сравнения эти две основные, печатные редакции романа Андрея Белого: „сиринский“ текст 1913 г. и „берлинский“ текст 1922 года.

Итак, мы имеем всего *пять редакций* романа Андрея Белого: перечисленные выше три редакции 1911 — 1913 г., затем немецкий перевод 1916 — 1919 г. (который можно назвать „редакцией“ только условно, но по которому можно проследить характерные купюры, отразившиеся и в тексте 1922 года) и наконец последнее издание 1922 года. Эти пять редакций могут быть сравнены по следующим пяти рукописным и печатным текстам:

1. Полная рукопись „Петербурга“, варианты и разночтения, наслоения 1911 — 1913 г.г. (только по этой рукописи можно определить первую, „журнальную редакцию“, пока не исследованы остальные рукописи А. Белого).

2. Отдельное издание (несостоявшееся), первые $10^1/_2$ печ. лист., 1912 г. (— „книжная редакция“).

3. „Сиринский“ текст — первое полное печатное издание, 1913 г. (Вышло отдельным томом в 1916 году).

4. Немецкий перевод 1916 г. (издание 1919 г.).

5. „Берлинский“ текст — второе полное печатное издание, 1922 г.

Подробное изучение и сравнение всех этих материалов — дело будущего; о таком произведении, как „Петербург“, будут еще написаны томы. Детальное сравнение всех пяти редакций — тема отдельной монографии, целого тома. В этой монографии будущего автора будут вскрыты интереснейшие частности — например, неожиданная связь сенатора Аблеухова из книжной „второй редакции“ романа с профессором Летаевым из „Эпопеи“ (стр. 30-я из невышедшего в свет книжного издания „Петербурга“ 1912 года почти целиком перенесена в 1920 году в соответственное место „Эпопеи“); в этой монографии будет прослежена по рукописным материалам линия „от Гоголя к Достоевскому“, как явное направление от „Путников“ к „Петербургу“; в ней en régard будет показано, как три страницы неосуществившегося издания 1912 года (напр., стр. 22—24) превращаются в „сиринском тексте“ в два абзаца (I, стр. 21), а в „берлинском тексте“—в несколько строк (I, стр. 30); таких примеров — десятки. В монографии этой подробно будет изучена основная рукопись „Петербурга“, со всеми ее характернейшими многоэтажными наслоениями, изменениями, исправлениями; но, повторяю — это дело будущего. Однако и теперь, имея в руках все эти пять полных и частичных редакций романа, можно притти к целому ряду небезинтересных выводов общего характера*). В настоящих заметках я хочу обратить внимание только на некоторые внешние изменения, имеющие однако несомненный интерес. „Петербург“ Андрея Белого явление настолько большое, что общее значение его оценят только отойдя от него на большое расстояние, а пока представляет интерес изучение и отдельных камней, из которых построено это здание.

Начну с мелочей. Сиринский текст заключал в себе (особенно в виду отсутствия „авторской корректуры“) ряд ошибок, недосмотров, опечаток, заключал и несколько случайных и неслучайных пропусков, а также несколько купюр, сделанных редакцией сборников „Сирин“ по причинам цензурным. Кое-что из этого исправлено в берлинском тексте, кое-что осталось без исправления, кое-

*) См. ниже статью „Петербург“.

что еще должно быть исправлено в будущих изданиях романа. Это мелочи, но для истории текста „Петербурга“ они окажутся современем небезинтересными.

Вот, например, „цензурные“ пропуски сиринского текста. Их было пять. В песенке, которая поется на балу у Цукатовых, нельзя было пропустить полностью строчку:

„Он — пёс патриотический,
Носил отличий знаки,“ —

но пришлось слово „пёс“ заменить тремя точками... („Сир.“, II, 105). В ответе Александра Ивановича Дудкина на слова Степки о втором Христовом пришествии: „Довольно: все это вздор“ — такими же точками пришлось заменить последнее слово („Сир.“, I, 148). Эти нелепые пропуски восстановлены в берлинском издании. В описании разгоняющего митинг казацкого отряда, в фразе: „синие бородатые люди в косматых папахах и с винтовками на перевес, *сущие оборванцы*, *нагло*, немо, нетерпеливо проплясали на седлах“, — подчеркнутыми словами пришлось пожертвовать („Сир.“, II, 34). В описании „Высочайшего выхода“ в Зимнем дворце, в начале третьей главы, пришлось выпустить два места, которые ясно показывали, что речь идет именно о „Высочайшем выходе“; после слов: „Эта блещущая шеренга“... („Сир.“, II, 6), было выпущено: „выровненная оберцеремонимейстерским жезлом“, а после слов: „Тотчас же после“... (II, 11), было выпущено: „чрезвычайного прохождения“... Последние три места не восстановлены в берлинском тексте. Но зато на той-же странице теперь раскрыты скобки: вместо прежнего „графа Дубльве“ („Сир.“, II, 11) теперь стоит имя „графа Витте“ („Берл.“, I, 145). Заодно укажу еще на один, на этот раз уже не цензурный, а корректурный пропуск: на первой странице четвертой главы (главка „Летний сад“), после слов: „... присел за решеткой“ („Сир.“, II, 61), по корректурному недосмотру было пропущено окончание этого абзаца по рукописи: „за той самой решеткой, любоваться которой сюда собирались заморские гости из аглицких стран, в париках, зеленых кафтанах; и дымили они прокопчеными трубками“ *). Этими вольными и невольными пропу-

*) Корректурный пропуск этот — как нельзя более удачен, ибо фельтеновская решетка Летнего сада эпохи Екатерины II-ой в связи с несомненно „петровскими“ зелеными кафтанами, прокопчеными трубками и аглицкими гостями — явный анахронизм. Быть может поэтому в пропуске этом не столько случайности, сколько намеренности.

сками исчерпывается разница окончательного текста основной рукописи и сиринского издания.

Более характерными являются изменения, сделанные в ряде мест берлинского текста по сравнению с сиринским. И прежде всего — выброшено все случайное, злободневное, понятное читателям 1913 года, но совершенно невразумительное для читателей 1923 года, не говоря уже о будущих поколениях. В нескольких местах (напр., „Сир.", I, 39, II, 140; „Берл.", I, 45, I, 259) выпущена одна ироническая полуфраза: „Аполлон Аполлонович остановился у двери, потому что — как-же иначе?"..., или: „надо было выбриться до конца, потому что — как-же иначе?"... Это все осколки „журнальной" и „книжной" редакции, в которой фразка эта встречается и еще несколько раз; например: „всякий европейский проспект не просто проспект, а проспект, как я уже сказал, европейский, потому что... как-же иначе?" („Книжная редакц.", стр. 45). В сиринской редакции все это место, вся эта главка сделаны „Прологом", в котором приведенная фраза получила невразумительное окончание: „... а проспект (как я уже сказал) европейский, потому что... да"... („Сир.", I, 4). Явно ироническое не один раз повторение фразы „потому что — как же иначе?" было бы совершенно непонятно современному читателю, ибо кто-же, кроме самых записных любителей литературы, может теперь знать, что мы имеем здесь дело с пародией на начало вызвавшей в свое время много насмешек одной статьи Сергея Городецкого: „Всякий поэт должен быть анархистом; потому что — как же иначе?" („Факелы", книга вторая, 1907 г.). И хорошо сделал автор „Петербурга", убрав эту злободневную насмешку из своего романа, который не на краткие годы вписан в историю литературы.

Еще одна такая же мелкая злободневность вытравлена из сиринского текста; при описании начинавшейся октябрьской революции 1905 года, выброшена подчеркнутая ниже фраза: „...не сказал бы никто, что ключем била новая жизнь, *что Потапенко под таким заглавием оканчивал пьесу*, что уже началась забастовка" („Сир.", III, 40 и „Берл.", II, 89). И тоже хорошо; ибо кому интересно, что в 1905 году Потапенко написал пьесу „Новая жизнь"? Нелепо торчавший в сиринском тексте этот эпизод был только случайно уцелевшим обломком еще из „журнальной" и „книжной" редакции романа. Приведу из последней в виде примера одно характерное место, каких мы уже не встречаем (за исключением „Потапенки") в сиринском тексте:

„В Петербурге обитает не одно наше начальство: в Петербурге живут все писатели русские, если только жребий не выбросит их за границу: в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцыбашев — и прочие, прочие, прочие, даже, кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет. Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите — одна только праздная мозговая игра“ („Книжная редакц.“, стр. 47).

Это характерное место и его значение могут стать ясными лишь при оценке „Петербурга“, как некоего динамического целого; здесь достаточно указать, что место это уже не попало даже в сиринский текст.

Обратный пример — обломка „журнальной“ и „книжкой“ редакции, сохранившегося не только в сиринском, но и в берлинском тексте—главка „Холодные пальцы“, из первой главы романа („Сир.“, I, 66 — 67; „Берл.“, I, 69 — 70). Заглавие это является более, чем загадочным, ибо в главе этой не только нет ничего, соответствующего заглавию, но нет даже и отдаленного намека на какое бы то ни было объяснение. Загадка объясняется просто, если обратиться к „журнальной“, а затем и „книжной“ редакции: на первых же страницах мы встретимся там с рассказом, как Аполлон Аполлонович в детские годы едва не замерз в снежных равнинах России: „будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно просунувшись в грудь, встретились с холодными пальцами чьей-то другой холодной руки, просунутой из спины; обе руки в сердце отрока встретились навсегда, обе руки повели его, указуя жизненный путь“ („Книжная редакц.“, 18). В совершенно переработанном варианте этот эпизод вошел, правда, и в сиринский и в берлинский текст — но уже в середине второй главы („Сир.“, I, 108; „Берл.“, I, 108), десятками страниц дальше главки „Холодные пальцы“, в которую он, несомненно, должен был войти, и заглавие которой — вероятно по авторскому недосмотру — так и осталось загадочным для читателя.

Есть и еще в сиринском тексте два-три неудачных места, для расшифровки которых надо обращаться к рукописным материалам. В виде примера приведу одно место из сиринского текста (квадратные скобки — все вычеркнутое из сиринского текста в берлинском), то место, когда Александр Иванович Дудкин вспоминает

растерянный вид сенатора Аблеухова, промелькнувшего перед ним в карете:

„... был испуганный взгляд — за каретным стеклом: выпучились, окаменели [и потом], закрылись глаза; [мертвая, бритая] голова п[р]окачалась и скрылась; [из руки — черной замшевой — его по спине не огрел и злой бич жестокого слова; черная замшевая] рука п[р]отряслась там безвластно“ ... („Сир.“, I, 34; „Берл.“, I, 41).

Образ „слова“, огревающего „из руки“, да еще „по спине“ — справедливо не удовлетворил автора, и он выбросил всю эту часть фразы; обратившись к основной рукописи „Петербурга“, мы найдем там объяснение, как возник этот неудачный образ. В рукописи вся эта фраза испещрена поправками, помарками, переделками (закончившимися, как видим, неудачно), под наслоениями которых мы находим разъясняющий все недоразумение вариант: „... в черной замшевой ручке его не свистал злой бич циркуляра“...

Слишком далеко увлекло бы нас сравнение двух основных печатных текстов романа с первоначальными вариантами рукописи; ограничиваясь сопоставлением двух изданий, мы увидим в берлинском исправление ряда ошибок сиринского. Когда Аполлон Аполлонович, пролетая по Невскому в карете, видит „разночинца“ и в ужасе отшатывается при виде „пары бешеных глаз“ и подозрительного узелка в руке, то он успевает заметить, что узелок этот *перевязан мокрой салфеткой*, и что незнакомец держит его в *правой* руке; конечно, эти детали наблюдает не ужаснувшийся и „пролетающий в туман“ сенатор, а стоящий за незнакомцем с записной книжкой в руках автор. А когда про ужаснувшегося сенатора тут же говорится, что он *стал спокойно рассматривать* разночинца, то это слишком явное противоречие объясняется (и это можно было бы доказать сопоставлением „журнальной“ и „книжной“ редакции) только неудачный спайкой двух различных вариантов в один. Все это исправлено в берлинском издании, — тем, что выброшено из него (ср. „Сир.“, I, 26 — 27 и „Берл.“, I, 35 — 36).

Примеров исправления таких lapsus'ов много. „Сиринский текст“ в 1912 — 1913 гг. обрабатывался спешно и печатался без авторской корректуры; „берлинский текст“ 1922 года появлялся на свет при

противоположных условиях. Автор, вероятно, склонен считать его окончательным, „ne varietur“; но можно показать, что при исправлении старых lapsus'ов вкрались, к сожалению, новые, которые следовало-бы исправить в новом издании романа. Хорошо, что зачеркнуто психологически невозможное для революционера, Александра Ивановича Дудкина, раздражение, что Липпанченко, parvenu, не оказывает достаточного внимания ему, Дудкину, *потомственному дворянину* („Сир.“, III, 57; „Берл.“, II, 103); хорошо, что вычеркнута другая несуразность — диалог „двух бедно одетых курсисточек“, которые яко-бы могли узнать на Невском того-же самого „Неуловимого“, Дудкина, точно фотографии его продавались во всех книжных магазинах! („Сир.“, I, 32; „Берл.“, I, 40; в последнем тексте: „Вдруг — то увидел...“, надо, кроме того, зачеркнуть и оставшееся от сиринского текста „то“). Можно было бы привести еще не один такой пример. Но иногда сокращения текста достигают противоположного результата — когда вычеркивается та часть абзаца, без которой становится непонятна или невнятна оставшаяся его часть. И, к сожалению, таких примеров можно было бы привести тоже не мало.

Невозможно понять, например, откуда появляются в берлинском тексте какие-то таинственные Иванчи-Иванчевские и Козлородовы (II, 174), если не обратиться к тексту сиринскому, в котором на трех страницах дана целая генеалогия их (III, 146 — 148). Или в фразе про Аблеухова:

> „... речи [не разрываясь, сверкали и] безгромно струили какие-то яды [на враждебную партию], в результате чего предложение партии там, где следует, отклонялось“ („Сир.“, I, 9; „Берл.“, I, 17),—

(где квадратные скобки по прежнему обозначают отсутствующие в берлинском тексте слова),— непонятно в новом тексте, откуда появилась здесь какая-то „партия“, в то время как по старому тексту (и контексту) ясно, что речь идет о враждебной сенатору Аблеухову партии графа Дубльве. Иногда, благодаря сокращению, новая фраза получает обратный прежнему смысл:

> „Петербургские улицы обладают несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих; [тени же петербургские улицы превращают в людей]. Это видели мы на примере с таинственным незнакомцем“ („Сир.“, I, 43; „Берл.“, I, 49).

Но на примере с таинственным незнакомцем мы видели прежде как раз то, что теперь поставлено в квадратные скобки, т. е. зачеркнуто; а теперь, по берлинскому тексту, мы видим то, что стоит до этих скобок. Заставить нас видеть это — не могло входить в планы автора, ибо всюду в контексте обоих изданий речь идет о „мозговой игре“ сенатора, о тени, превращенной в человека, а не о человеке, превращенном в тень. Несомненно поэтому, что мы имеем здесь дело с новым случайным lapsus'ом, который придется исправить для нового издания.

Наконец, последнее замечание. Каждая глава „Петербурга“ разбита, как известно, на многочисленный ряд мелких отрывков, каждый из которых озаглавлен какой либо характерной фразой из этого же отрывка. Этого не было ни в „журнальной“, ни в „книжной“ редакции, это проведено впервые в сиринском тексте, это оставлено и в берлинском. Но вследствие многочисленных сокращений оказывается иногда (и не слишком редко), что внутри отрывка вычеркнута как раз та самая фраза, которая оглавляет его. Уже на первых тридцати страницах романа мы имеем три таких случая („Словом, был он главой Учреждения...“, „Жители островов поражают вас“, „И увидев, расширились, засветились, блеснули“...—„Сир.“, I, 9 и 10; 22; 25 и 27), но их десятки; в некоторых из них заголовок, не комментированный той же фразой текста, становится невнятным для читателей берлинского издания, не знакомых с сиринским.

Здесь приходится остановиться; итти дальше по пути детального сравнения двух изданий значило бы далеко выйти за пределы небольшой заметки; подробное сравнительное изучение разных текстов „Петербурга“ — дело далекого будущего. В заключение скажу вкратце только об одной характерной тенденции в ряде сокращений и изменений сиринского текста для берлинского издания: о стремлении освободиться от стилистических реминисценций из „Серебряного Голубя“ — во-первых; о таком же освобождении ряда мест романа от слишком явного влияния Достоевского — во вторых; о все большем и большем ослаблении — скорее даже: уничтожении — всякой внешней связи между „Серебряным Голубем“ и „Петербургом“, т. е. об окончательном вычеркивании всех мест, уцелевших в первом издании „Петербурга“ от романа „Путники“ — в третьих.

*

Сперва — о местах, тесно связанных стилистически с манерой „Серебряного Голубя“, в которой влияние Гоголя сказывалось столь-же ясно, сколько в ряде мест „Петербурга“ — влияние Достоевского. Начиная от первой, „журнальной“ редакции романа, через вторую, „книжную“, к сиринскому тексту намечается все больший и больший отход автора от стилистических приемов „Серебряного Голубя“; завершается он уже в берлинской редакции. „Странные, весьма странные, чрезвычайно странные свойства!“ — фразы такого типа (если ограничиться одним примером) начисто вытравляются из берлинского текста („Сир.“, I, 43 и „Берл.“, I, 49). Гоголя, в том виде, в каком был он в „Серебряном Голубе“, т. е. в виде Рудого Панька, уже нет в „Петербурге“ — даже первого издания; во втором — намечается уже значительное сокращение слишком явного влияния и Достоевского. Конечно, невозможно было свести его на нет, — тогда пришлось бы пожертвовать страницами и страницами, на которых сказывается это „общее влияние“ (например, все начало пятой главы, „Сир.“, II, 153 — 170); но где можно, автор всюду освобождает свой роман от следов „частного влияния“. Так например — сплошь зачеркнута в берлинском тексте характерная в этом отношении первая страница главки „Дурной знак“ сиринского текста (II, 183); более мелких примеров — десятки и сотни.

Обратно пушкинскому Герману, автор „Петербурга“ хочет здесь жертвовать излишним в надежде приобрести необходимое. „Необходимы“ все эти сокращения или „излишни“? „Излишни“ — если речь идет об освобождении от влияния „чужого стиля“, ибо у Андрея Белого и в первом его романе, и во втором было „свое лицо“, свой стиль, преломленный сквозь Гоголя, сквозь Достоевского; „необходимы“ — если иметь в виду общее направление переработки сиринского текста в сторону его упрощенности, ускоренности, облегченности.

Что-же касается почти полного разрыва в берлинском тексте внешней связи между „Петербургом“ и „Серебряным Голубем“, то, конечно, разрыв этот вполне целесообразен. Остался Степка, как лицо эпизодическое, но тщательно выброшено все, что было в сиринском тексте о Дарьяльском, о секте „голубей“, о содержании этой первой (по предположению автора) части трилогии „Восток или Запад“ (ср. „Сир.“, I, 144 — 145 и „Берл.“, I, 134). Тщательно снят во всех местах „серебряный голубь“ даже с каски кирасира барона Оммау-Оммергау... Так до мелочей вытравляется внешняя

связь между „Серебряным Голубем“ и „Петербургом“; но это, конечно, нимало не нарушает глубокой внутренней связи между первым и вторым романами, которые, по первому замыслу автора, должны были стать первой и второй частью трилогии „Восток или Запад“, тезисом и анти-тезисом основной, поставленной в заглавии трилогии темы. Такими они и остались — тем более, чем более уничтожена между ними внешняя и случайная связь. Синтезом должен явиться колоссальный (десятитомный), лишь в небольшой степени до сих пор осуществленный роман Андрея Белого „Эпопея“.

Заканчивая здесь заметки об истории текста „Петербурга“, скажу в заключение, что с теми, которые сочтут подобное сличение и изучение разных текстов романа бесплодным крохоборством — спорить не приходится. Они по своему будут правы: если „Петербург“ — не слишком крупное явление нашей литературы, то такое подробное изучение его — дело, конечно, праздное. Но ведь все дело как раз и заключается в этом „если“... Другие, для которых каждая строчка „Петербурга“ драгоценна, знают, какое громадное явление в литературе двадцатого века — и не одной только русской — этот роман. Впрочем, такое утверждение, пожалуй, излишне: для одних — слишком неубедительно, для других — слишком очевидно. А кто прав, „одни“ или „другие“ — покажет только будущее, которое уведет новые поколения далеко от стен нашего города, далеко от тех храмов и башен, под сенью которых мы живем.

Март-Апрель 1923 г.

„ПЕТЕРБУРГ“

„Петербург“.

„Сон или явь?...“
А. Блок. „Возмездие“.

I.

„Петербург“ Андрея Белого, „Возмездие“ Александра Блока — две вершины русского символизма, две вершины русской литературы „десятых годов“ двадцатого века. Огненная, „дробящая каменья“ поэма, циклопический, массивный роман, созданные в одни и те-же годы (1911 — 1913) — внутренне связаны между собой: не только половина „Возмездия“ посвящена Петербургу, но ясно проходит в нем и тема „Петербурга“, а „Петербург“, в ином захвате, в ином разрезе, значительно подвластен теме и возмездия и „Возмездия“. Так на вершинах творчества своего откликались друг другу два великих художника нашего времени. И конечно — не случайны эти отклики, не случайна эта взаимная связь: корни связи этих тем у двух поэтов двадцатого века лежат еще в петербургских романах Достоевского, углубляются до петербургских повестей и „Медного Всадника“ Пушкина.

Петербург Пушкина, Петербург Достоевского, весь пронизанный темой возмездия, открывается нам со страниц поэмы Александра Блока:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник?..
Напрасно Ангел окрыленный
Над крепостью возносит крест...
Беги от этих зыбких мест,
От площади завороженной
И опрозраченной зарей!
Здесь незнакомая столица,
Здесь может странный сон присниться,
Пред ним померкнет разум твой...
. . . . . .

Сон или явь? чудесный флот,
Широко развернувший фланги,
Внезапно заградил Неву...
И сам державный основатель
Стоит на головном фрегате,
Как в страшном сне, но наяву:
Мундир зеленый, рост саженный,
Ужасен выкаченный взгляд;
Одной зарей окровавленны
И царь, и город, и фрегат...
Царь! Ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно?
И страшно: белой ночью — оба —
Мертвец и город — заодно...
Какие-ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?

На эти вопросы „Возмездия“ Александра Блока отвечает его „Двенадцать“, отвечает „Петербург“ Андрея Белого. Судьба одного из героев его, Александра Ивановича Дудкина, целиком включена в две строки „Возмездия“ („Здесь может странный сон присниться, пред ним померкнет разум твой“...); и не случайно в судьбах Александра Ивановича снова повторяются судьбы пушкинского Евгения перед Медным Всадником...

„Или во сне он это видит?..“ Странный и страшный ли только *сон* — Петербург? Сон, который разлетится туманом, как и все петербургские тени — „тени с Васильевского острова“, о которых говорит в своем романе Андрей Белый, о которых говорил и Достоевский: — „вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного?“ (Достоевский, „Подросток“).

Сон или явь? Странный и страшный сон, который можно разгадать лишь тому, в ком „прояснились страшно (в другом пушкинском варианте — „странно“) мысли“, кто на грани сумасшествия и высшего разумения, как Евгений, как Дудкин? Или — величайшая „явь“, проникнуть в которую можно тоже лишь проясненной мыслью творца-художника? Пушкин, Достоевский, Блок, Белый — по разному эту загадку разгадывали в своем художественном творчестве — по разному в разные времена, в разные моменты этого творчества. Пушкин „Медного Всадника“ — не Пушкин „Пиковой Дамы“, Блок „Двенадцати“ — не Блок „Возмездия“, Белый „Петербурга“ 2-го издания (1922 г.) — не Белый 1-го издания „Пе-

тербурга“ (1913 г.). Ибо на вопрос „сон или явь?“ — вторые так-же упорно отвечают: *сон*!, как первые твердо знают: *явь*!

Эту огромную тему надо однако сузить, надо остановиться подробно на одном примере. Я и сделаю это: возьму только „Петербург“ Андрея Белого для тщательного сравнения двух его изданий (можно бы сказать — вариантов), разделенных десятилетием. От общей, поставленной выше темы мы отойдем, казалось-бы, очень далеко — к истории текста романа, к вопросам техники; но совершив этот длинный путь вокруг романа, мы очутимся, как и во всяком кругосветном путешествии, у нашей исходной точки — у тех вопросов, которые поставлены перед нами творчеством великих художников XIX и XX века.

Изучение художественного произведения, как замкнутого эстетического целого, его „статическое“ изучение — законный путь, приводящий однако в мертвый тупик эстетизма и формализма, если не выйти на широкую дорогу „динамического“ изучения произведения в связи с развитием творческого сознания его автора. Такое изучение „Петербурга“ в процессе его внутреннего развития особенно облегчается наличностью различных его *пяти редакций* на протяжении десяти лет работы автора над написанием и переработкою этого романа. „История текста“ является поэтому первым шагом на нашем пути, и она даст нам возможность притти к итогам и выводам общего характера.

Истории текста „Петербурга“ выше посвящена особая заметка („К истории текста «Петербурга»“); ограничусь поэтому только необходимыми итогами, которые в конце концов покажут нам этот роман в его динамическом развитии, ибо история текста его поможет в значительной мере вскрыть и внутреннюю историю творчества Андрея Белого за последние десять-пятнадцать лет. Не знаю, стоит ли делать вступительное замечание о том, что в истории нашей новейшей (и не только новейшей) литературы „Петербург“ — произведение исключительное по своему значению, громадное не по размерам, а по замыслу и выполнению. Для тех, кто не принимает такого значения „Петербурга“, для большинства современных читателей — это заявление неубедительно, для понимающего меньшинства — оно излишне. Но все же делаю его, ибо лишь приняв это положение стоит говорить так подробно о произведении, написанном только десять лет тому назад и заново переработанном через десять лет после своего первого появления.

Текст „Петербурга“ известен читающей публике в двух редакциях: роман, напечатанный в трех петербургских сборниках „Сирина“ в 1913 году („сиринский текст“) и вышедший без перемен отдельным изданием в 1916 году, был заново переработан автором в 1922 году для нового издания романа берлинским издательством „Эпоха“ („берлинский текст“). Между этими двумя изданиями находится сделанная автором в 1916 году переделка (выразившаяся в больших сокращениях) романа для немецкого перевода, появившегося в мюнхенском издательстве Müller'a в 1919 году. Кроме того сохранилось в нескольких экземплярах начатое печатанием в 1912 году несостоявшееся издание романа отдельной книгой в московском издательстве К. Ф. Некрасова; сохранившиеся в нескольких экземплярах первые 10½ листов составляют остаток того текста, который условно назовем „книжной редакцией“. Ибо есть еще и „журнальная редакция“ — первая редакция романа, написанная в 1911 году (первые наброски — в 1910 году) и предназначавшаяся для несостоявшегося напечатания романа в „Русской Мысли“ 1912 года; следы этой „журнальной редакции“ мы находим в сохранившейся полной рукописи „Петербурга“ для „сиринского“ издания.

Таковы *пять редакций* (полных и частичных) этого романа, которыми я имел возможность пользоваться для настоящей статьи. Ограничиваясь этими краткими итогами, напомню еще только, что в основе первой, „журнальной“ редакции „Петербурга“ лежит несуществленный роман Андрея Белого „Путники“, который должен был составлять продолжение „Серебряного Голубя“ (1907—1909 г.), вторую часть задуманной трилогии „Восток или Запад“; эти „Путники“, в процессе постепенной переработки, обратились в „Петербург“ 1913 года, в котором от прежнего замысла и прежних действующих лиц остался только осколок — эпизодический „Степка“. В „Петербурге“ 1922 года вытравлены почти все следы былой связи между этими двумя романами Андрея Белого *).

Возвращаюсь однако к „Петербургу“, его пяти редакциям со всеми их разночтениями, изменениями, исправлениями, сокращениями: всем этим я воспользуюсь здесь только в той мере, в какой это подведет нас к основному поставленному вопросу, к главной намеченной теме; а тема эта, напомню, — показать, как далеко отстоят друг от друга отделенные десятилетием два основных

*) Подробнее обо всем этом — выше, в статье „К истории текста «Петербурга»“.

издания „Петербурга“ — сиринское 1913-го и берлинское 1922 года. Мы еще увидим, что разница эта — полярная, что противоположность эта — диаметральная, что „сон“ для Андрея Белого 1913 года есть „явь“ для Андрея Белого десятью годами позднее, и наоборот. Материалы рукописи „Петербурга“ и сделанная его автором переработка романа для немецкого перевода покажут нам, что изменение это — не случайное, что по этой линии развивалось творческое сознание Андрея Белого за последние 10 — 15 лет; изучение всего творчества Андрея Белого в целом, конечно, подтвердит этот вывод, который мы сделаем на основании изучения только истории развития „Петербурга“. Но вывод этот — еще впереди перед нами; кратким знакомством с историей текста это наше „кругосветное путешествие“ вокруг романа Андрея Белого еще только началось. Пойдем дальше.

II.

Начнем с того, на что обыкновенно обращают мало внимания, на что однако главное внимание обращает сам автор „Петербурга“ в одной из неизданных своих заметок. Я говорю об *инструментовке* романа.

„Инструментовка“ — вошедший в обычай неудачный термин, который только условно можно сохранить, кладя в основу его *эмоциональное значение определенных звуков в слове*. Теме этой посвящена большая „поэма о звуке“ Андрея Белого, „Глоссолалия“ (1917 г.), которую сам автор справедливо считает лучшей из своих поэм. В обсуждение темы этой входить не буду, отметив только, что для Андрея Белого смысл „звука“ лежит гораздо глубже эмоционального его значения. Достаточно подчеркнуть одно: слово имеет логический смысл, звук имеет значение эмоциональное; слово есть не только слово-смысл, но и слово-звук, в нем синтез звуко-смысла; в художественном творчестве „бессмысленных звуков“ не бывает, или, вернее, основная линия звуков художественного произведения есть линия внутренне осмысленная.

Я намеренно очень упрощаю постановку вопроса, чтобы вернуться к теме об „инструментовке“ (сохраним этот термин) „Петербурга“. Через весь громадный роман проходит ясная внутренняя линия „инструментовки“, о которой приведу слова самого Андрея Белого из одной неизданной его заметки (31 авг. 1921 г.):

„... *Внешнее* иногда внутренней *внутреннего*. Так, „умные“ люди говорят мне: — Извините: но позвольте протестовать

против вашего истолкования доминирующей аллитерации III тома стихов Блока на *тр — др*; хорошо, что вы ее выследили, но плохо, что вы ее истолковываете как „*тр*агедию *тр*езвости". — Между тем: когда я сообщил А. А. Блоку в 1918 году это свое истолкование, он ужасно обрадовался, встал с места и, потоптавшись на месте (что он делал, когда что-нибудь его заденет), сказал мне: — Ах, Боря, как я рад, что ты таки отметил это, что трагедия трезвости, — т. е. он разумел не аллитерацию, а содержание III тома. Стало быть он был согласен с моим пониманием *тона* III тома: а ведь монизм формы и содержания есть постулат для такого истолкования. „Умные" люди, протестующие против натяжки, думают, что это натяжка рассудка; они забывают, что я... *тоже немножко поэт*, и что это сравнение у меня из *нутра*, которое не всем доступно... ...Все эти декаденты, акмеисты, футуристы, формалисты, „психологи творчества" и „аналитики приемов" забывают, что *ариаднова нить к душе поэта — душа поэта*; если нет ее — никакая статистика не поможет..."

„...Я, например, знаю происхождение содержания „Петербурга" из

л — к — л — пп — пп — лл,

где „к" звук духоты, удушения от „пп — пп" — давления стен аблеуховского „желтого дома"; а „лл" — отблески „лаков" „лосков" и „блесков" внутри „пп" — стен, или оболочки „бомбы" („Пепп Пеппович Пепп"). А „пл", носитель этой блещущей тюрьмы — А*п*ол*л*он А*п*ол*л*онович А*бл*еухов; а испытывающий удушье „к" в „п" на „л" блесках есть Ни*к*олай А*п*ол*л*онович, сын сенатора. — Нет: вы фантазируете! — Позвольте-же, наконец: *я* или *не я* писал „Петербург"? — Вы, но... вы сами абстрагируете! — В таком случае я не писал „Петербурга": нет никакого „Петербурга", ибо я не позволяю вам у меня отнимать *мое детище*: я знаю его в такой степени, которая вам не снилась никогда"...

Не будем спорить с „умными людьми", тем более, что даже и для них должно быть ясно одно: непререкаемость авторского свидетельства об эмоциональном для него смысле основной линии инструментовки „Петербурга". Для подтверждения — пусть они справятся в „Глоссолалии" о том, как обрисовывает автор индивидуальность звуков „л", „к", „п" (стр. 106 — 116, изд.

1922 г.). Пусть все это только „фантазия“, пусть даже „безумие“, но быть может „умные люди“ эти согласятся со словами одного из своих собратий, Полония: „если это и безумие, то систематическое“. А в этом пока все дело, ибо не фантазия, а факт, что основная линия инструментовки „Петербурга“ систематически проведена по линии, указанной в приведенной выше заметке. Еще раз: слово „инструментовка“ здесь может употребляться только условно, музыкальная аналогия лежит скорее в области лейт-мотивов Вагнера, лейт-мелодий и лейт-гармоний Римского-Корсакова; так „лейт-тонами“ первой части „Петербурга“ (первые четыре главы) являются „лак, лоск, блеск“, второй части (последние четыре главы) — „Пепп Пеппович Пепп“. Эти „лейт-тона“, эти „лейт-звуки“, эти „leit-Laute“ могут, конечно, инструментоваться в разных тембрах и разных регистрах; в оркестре для этого существует разнообразие инструментов, в слове — разнообразие окружающих слов, резко подчеркивающих или легко смягчающих основную линию звуков. Здесь, по гегелевски, количество переходит в качество; исполнение симфонии Бетховена в оркестровке Рихарда Штрауса может служит ярким тому примером: к худшему или к лучшему (не сомневаюсь, что к худшему), но симфонии нельзя узнать.

Так и в „Петербурге“, в различных его редакциях. Основная линия, намеченная заданием „звуковой эмоциональности“, остается неизменной („л — к — л — пп — пп — лл“), но глубоко различна сила ее проведения. В первой и второй редакции („журнальной“ и „книжной“) автор еще разбрасывается в словах, ослабляет их силу их обилием; в третьей редакции („сиринской“) громоздкая стройка слов сочетается с величайшей их концентрированностью. „Мокрый, скользкий проспект пересекся мокрым проспектом“ — эта фраза сиринского текста (I, 21), вся построенная на разных оттенках звука „к“ (а мы слышали уже от автора, что такое для него „к“, и можем еще прочесть в „Глоссолалии“: „*к* — удушение, смерть, стылость, холод, непроницаемость, инертность“...), эта фраза во второй редакции была ослабленной, не сконцентрированной, ибо вместо „пересекся“ в ней стояло „оказывался пересеченным здесь“... Десятки, сотни таких примеров — дело специального будущего изучения; общий вывод из него позволю себе привести голословно: от первой к третьей редакции „Петербурга“ идет все большее и большее усиление и подчеркивание основной линии инструменовки.

Пользуясь музыкальной аналогией можно сказать, что в третьей редакции, сиринской, мы имеем как-бы „ff“ тех „лейт-тонов“, которые составляют основной эмоциональный звуковой спектр романа; то-же самое относится и к побочным звуковым группам, которые связаны с содержанием не всего романа, а отдельных его частей и деталей (два-три примера — ниже). Всюду максимальная напряженность, всюду нарастающая сила, звуковой вихрь, в котором звук тесно связан со смыслом; эта напряженная сила, в связи со всеми другими элементами романа (ритмикой, особым построением предложений и др.), делает из „Петербурга“ — говорю об его основной, сиринской редакции — произведение, которое от начала до конца как бы исполняется „con tutta forza“. Конечно, не одна звуковая сторона романа причина этого, но она является значительной долей причины такого впечатления.

Так в основной редакции 1913 года, в первом издании романа. Если мы обратимся теперь ко второму изданию, к редакции 1922 года, то увидим картину совершенно иную, впечатление получим противоположное. При полной переработке заново, основная линия инструментовки не изменилась, звуковой спектр остался прежним, но громкие тона и яркие звуки всюду намеренно стушеваны, приглушены; и достигается это главным образом путем количественного звукового сокращения, а количественное изменение переходит в качественное.

Примеры так изобильны (каждая страница, каждая строка!), что ограничиться придется лишь двумя-тремя. Вот, например, знаменитое, инструментованное на „свистящих“ и „шипящих“ (о них — смотри в „Глоссолалии“) описание „холодной свистопляски“, разгулявшейся над Россией — в первом, сиринском тексте „Петербурга“:

„... Рассвисталась по Невскому холодная свистопляска, чтобы дробными, мелкими, частыми каплями нападать, стрекотать и шушукать по зонтам, по сурово согнутым спинам, обливая волосы, обливая озябшие жиловатые руки мещан, студентов, рабочих; рассвисталась по Невскому холодная свистопляска, поливая вывески ядовитым, насмешливым, металлическим бликом, чтобы в воронки закручивать миллиарды мокрых пылиночек, вить смерчи, гнать и гнать их по улицам, разбивая о камни; и далее, чтобы гнать нетопыриное крыло облаков из Петербурга по пустырям; и уже рассвисталась над пустырем холодная свистопляска; посвистом моло-

децким, разбойным она гуляла в пространствах — самарских, тамбовских, саратовских, — в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль; сноп тяжелый, зернистый — от нее прорастает; ключевой самородный колодезь — от нее засоряется; поразведутся мокрицы; и по ряду сырых деревень разгуляется тиф“ (III, 128).

А вот во что обратилось это-же самое место во втором, берлинском издании „Петербурга“:

„... Рассвисталась по Невскому свистопляска, чтоб дробными, частыми каплями нападать, стрекотать и шушукать зонтами и обливать жиловатые руки мещан и рабочих; свистала по Невскому свистопляска, чтобы гнать рой облаков: из Петербурга — по пустырям — самарским, тамбовским, саратовским — в буераки, в песчаники, в чертополохи, в полыни, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль“ (II, 160).

Этот пример характерен: так проработан от первой до последней строчки весь роман. Все осталось прежним — и все изменилось: иным стал стиль, иным стал темп, иным стал звук. О сокращениях, об изменениях — речь будет ниже; но надо-ли еще доказывать, насколько количественное сокращение звуков, характерных для приведенного отрывка, изменило его качественно (к лучшему или худшему — не об этом пока речь), приглушило, стушевало, из былого „fortissimo“ перевело в „piano“? Звуковой спектр не изменился; но он был намеренно ярким, а теперь стал намеренно бледным.

Еще пример: привожу en regard основное место начала третьей главы, построенное на „л — к“, проходящих „лейт-звуками“ через весь роман; вот как читается это место в сиринском тексте 1913 г. и в берлинском тексте 1922 г.

„Еслиб вам удосужилось бросить взгляд на то важное место, вы видели-б только лак, только лоск; блеск на окнах зеркальных; ну, конечно — и блеск за зеркальными окнами; на колоннах — блеск; на	„Еслиб удосужились бросить взгляд на то важное место, то вы видели-б: блеск на окнах; и блеск за окнами; на колоннах и на паркете: лак, лоск и блеск“ („Берл.“, I, 141).

паркете — блеск; у подъезда — блеск тоже; словом, лак, лоск и блеск!“ („Сир.“, II, 5).

Стоит-ли умножать примеры? Их столько-же, сколько строк в романе. Разве только упомянуть об изумительно написанном появлении Медного Всадника у Александра Ивановича Дудкина — три большие страницы, „тяжелозвонко“ инструментованные на *а, р, л*, обратились в берлинском издании в три маленькие странички, заглушенно инструментованные на те же самые „leit-Laute“. И так — на протяжении всего романа: точно мощная и бурная Apassionata Бетховена, сыгранная с модератором! Слово „инструментовка“ невольно приводит за собой музыкальные аналогии, позволю себе поэтому еще одну: попробуйте представить себе похоронный марш Зигфрида, с его предельной „con tutta forza“, исполненным в два-три раза слабее, „con sordini“, да еще (это будет показано ниже) вдвое ускоренным темпом! Много-ли останется от прежнего впечатления? И не совершенно-ли иной *смысл* вложите вы в эту совсем иную в новом исполнении вещь?

Все эти музыкальные аналогии, готов согласиться, оставляют за собою неприятное чувство для тех, кто любит, ценит и понимает „Петербург“. Причина понятна: Apassionata с модератором — бессмыслица, похоронный марш Зигфрида в скором темпе и с сурдинками — безвкусица, все вместе и в целом—пародия. Но „Петербург“ второго издания (1922 г.) — не пародия „Петербурга“ первого издания (1913 г.); с величайшим вкусом, с величайшим смыслом произведена эта переработка романа; сознательно или бессознательно, но автор достигал здесь какой-то новой цели, совершенно переделывая легкими, казалось-бы, изменениями весь свой роман. Ибо что-то глубоко изменилось в авторе за эти десять лет, от первого до второго издания „Петербурга“.

Ничего не изменилось в „Петербурге“ — и все изменилось; та-же основная звуковая линия „л — к — л —— пп — пп — лл“ лежит в основе второго издания романа, но совсем иное производит она впечатление. Мы видели, как это зависит от способа „инструментовки“, от его изменения. Мы увидим, что причины этого изменения лежат в развитии творческого сознания автора за эти годы. Остались в романе и „к“ и „пп“, но глубоко изменилось отношение автора к этим „к“ и „пп“; внешние изменения романа — следствие этих внутренних переживаний. Подходить к этой пере-

работке с одним только эстетическим критерием — значило бы остановиться в самом начале пути, не понять ни смысла, ни цели переработки.

Но для того, чтобы понять этот смысл, эту цель — надо пройти за автором шаг за шагом, по всем ступеням изменений романа от первого издания ко второму. Первая из этих ступеней — звуковая структура романа, его „инструментовка“; она изменилась, оставшись неизменной („количество переходит в качество“!). Но настолько же изменилась и „ритмика“ романа, его ритмическая структура; изучение этого изменения будет второй ступенью на нашем пути, или, если держаться прежней метафоры, вторым продвижением к нашей конечной и исходной точке — „Петербургу“, как целому, в развитии творческого сознания его автора.

III.

„Петербург“ Андрея Белого, как и все его прозаические художественные произведения, написан ритмической (точнее: ритмизованной) прозой. В „будущих монографиях“ детально будет изучена эта ритмика прозы Андрея Белого, но и теперь, даже с первого взгляда, более чем очевидно: не случайна та или иная ритмическая структура в том или ином произведении, настолько же, насколько (мы это видели) не случайно и звуковое построение произведения. Грубо схематизируя, можно сказать, что тот или иной *метр* должен соответствовать основной *звуковой линии* всякого произведения и поэзии, и ритмической прозы. Случайно-ли тяжелые „к“ и „п“ лежат в основе каменного сна „Петербурга“? Случайно-ли соответствует им, в его метрической основе, тяжелый и грузный *анапест*? Впрочем, последнее утверждение надо еще доказать.

Но сперва — небольшое отступление. Еще Чернышевский в своих статьях о Пушкине (1855 г.) остроумно показал, что во всякой прозаической русской речи количество слогов втрое больше количества ударений; позднейшие, более точные подсчеты — В. Чудовского, проф. Кагарова, Г. Шенгели и др. — приводят к тому же выводу: согласно этим авторам отношение числа слогов к числу ударений колеблется в пределах от 2,72 до 2,86, — что очень близко к числу 3, выведенному Чернышевским. Последний вывел отсюда заключение, что русской поэзии должны быть наиболее свойственны трехсложные метры (дактиль, амфибрахий, анапест).

*

Вывод, конечно, сомнительный; но совершенно несомненно зато, что ритмическая проза в полной мере подлежит этому закону, тем более неизбежному, чем произведение больше. Представить себе в основе ритмической прозы „Петербурга“ двухсложный метр значило бы представить его написанным „рубленой прозой“, которая еще ужаснее „рубленых стихов“.

Но если это так, если метрическая основа ритмической прозы суживается до неизбежного принятия только одного из трех трехсложных метров, то где же найти художнику ритмическое разнообразие в заколдованном кругу этих трех размеров? Правда, еще эллины называли дактиль — „плавным“, анапест — „тяжким“, амфибрахий — „легким“, но достаточное-ли это разнообразие для художника? Конечно, нет; и возможности художника в этой области так же широки, как и в области звуковой структуры произведения, ибо бесконечно-разнообразные сочетания и комбинации метрических линий столь же неисчислимы, как и сочетания звуковых комбинаций вокруг основной звуковой линии произведения. Но неисчислимость звуковых комбинаций не препятствует существованию этой основной звуковой линии, — в „Петербурге“ ее подчеркивает сам автор; точно так же и бесчисленность ритмических сочетаний является лишь фоном, на котором ясно выделяется основная метрическая линия, — в „Петербурге“ ею является *анапест*. Конечно, повторяю, это лишь грубая метрическая схематизация тонкого ритмического кружева романа; ее не надо понимать буквально, но без нее нельзя понять ритмической структуры „Петербурга“.

Не случайно в именах двух главных героев этого романа автор дал основную звуковую линию „п — лл — п — лл“ и „к — лл — п — лл“, — мы это слышали от самого автора; но не случайно в этих же именах он дал и основную метрическую схему — анапест, ибо и „Аполлон Аполлонович“, и „Николай Аполлонович“, и „Аблеухов“ построены именно по этой схеме. Так в именах героев проведена одновременно и основная звуковая и основная метрическая линия всего романа.

Мы сейчас убедимся, что эта метрическая закономерность не случайна, что ритмическая линия эта пронизывает с начала до конца весь роман; да и что другое, кроме „тяжкого“ анапеста, могло бы метрически соответствовать звуковому смыслу тяжелых „пп“, которые, по символам „Глоссолалии“ (стр. 113), идут „тяжелой поступью носорогов, слонов“...

Заранее можно было бы утверждать, что в основе метрической структуры „Петербурга“ может лежать только анапест; и это предположение легко подтверждается после тщательного изучения ритмической ткани этого романа.

Интересно следить, как автор все яснее и яснее вырисовывает этот основной ритмический узор в последовательных трех редакциях романа. В „журнальной“ редакции эта закономерность еще только чувствуется, во второй редакции она уже налицо, но лишь в сиринском тексте она становится осязательной, тонко, но всюду проведенной. Предоставив будущему исследователю эту интересную тему, обращусь к сиринскому тексту; главное затруднение, которое придется преодолеть — изобилие примеров, ибо таким примером может служить каждая страница, каждый абзац.

Откроем сиринское издание на любой странице, возьмем любой абзац. Вот пример наудачу:

> „Изморозь поливала прохожих: награждала их гриппами; вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озирался тоскливо; и глядел на проспект стерто-серым лицом; циркулировал он в бесконечность проспектов“... (I, 16).

Разберем подробно этот отрывок, чтобы избавить себя от столь же подробного разбора остальных; каждый отрывок „Петербуга“ построен по совершенно такому же типу.

Прежде всего отметим к слову: „закон Чернышевского“ оправдывается и на этом примере — в нем тридцать четыре ударяемых слова на сто шесть слогов, т. е. отношение их почти равно 1 : 3.

Но это только к слову; нам здесь интереснее другое — метрическая схема ритмического узора. Следующая таблица дает ясную картину метрического состава этого отрывка:

—◡◡	„Изморозь
◡◡—◡|◡—◡‖	поливала прохожих:
◡◡—◡‖—‖—◡◡‖	награждала их гриппами;
◡◡—|◡◡—|◡◡—	вместе с тонкою пылью дождя
◡◡—|◡◡—◡‖	инфлуэнцы и гриппы
◡◡—◡‖	заползали
◡◡—◡◡|◡◡—‖	под приподнятый воротник:

⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | гимназиста, студента, чиновника,
⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ || офицера, субъекта;
⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ || и субъект (так сказать, обыватель)
⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ || озирался тоскливо;
⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | и глядел на проспект стерто-се-
⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | рым лицом; циркулировал он
⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ в бесконечность проспектов."

Перед нами более чем ясная картина метрической схемы ритмического узора этого отрывка. Единственный метр, стержнем проведенный в нем — анапест, с концовкой „третьего пеона"; он является тем метрическим каркасом, вокруг которого строятся разнообразные ритмические узоры. Из *тридцати двух* метрических стоп отрывка, анапест с заключительным пеоном третьим (фраза типа: „Николай Аблеухов"), который можно назвать иначе анапестом с катакрузой, имеет на свою долю *двадцать*; остальные распадаются по другим метрическим единицам; так например, три стопы падают на долю амфибрахия. Во всяком случае две трети всего отрывка написаны, грубо говоря, анапестом; „анапесты + третий пеон" — характернейший метрический рисунок „Петербурга" 1913 года. (Везде здесь и ниже „пеон" взят как самостоятельная стопа sui generis, вовсе не связанная непременно с модификациями ямбического размера.) Вертикальными двойными черточками обозначены места перебоев ритма; их условно можно было бы назвать паузами; еще условнее — назовем их цезурами. О том, что само деление ритмической прозы на метрические единицы тоже всегда условно — речь будет ниже; но основной вывод об *анапесте*, лежащем в основе ритмического строения первого издания „Петербурга", все же останется неоспоримым.

Если бы можно было по одному случайно взятому примеру делать общий вывод, то он был бы следующий: анапестическое строение предложений и пеоническое их окончание (анапесты + третий пеон) есть типичная для „Петербурга" 1913 года метрическая схема, которой определяется его ритмическая линия. Но в том-то и дело что пример наш, хотя и „случайно взятый" — не случаен, что решительно все „случайно взятые" примеры подтвердят такой основной вывод. Сперва однако посмотрим на тот же отрывок не в сиринском, а в берлинском тексте.

Кстати: не слишком ли увлечемся мы изучением ритмической ткани „Петербурга", забыв о конечной цели нашего пути? И если

даже это факт, что в основе ритмической линии сиринского текста романа лежат „анапесты + пеон третий“, то приблизит-ли нас этот факт к конечной цели хоть на шаг? Конечно нет, если ограничиться одним „констатированием факта“. Очень убогим надо признать всякий метод, который ограничивается одним „констатированием“, ибо оно является лишь статическим пониманием явления, в то время как „понять“ можно лишь в динамическом изучении. И задача наша — понять „Петербург“ как динамическое целое в развитии всех элементов его внешнего и внутреннего строения.

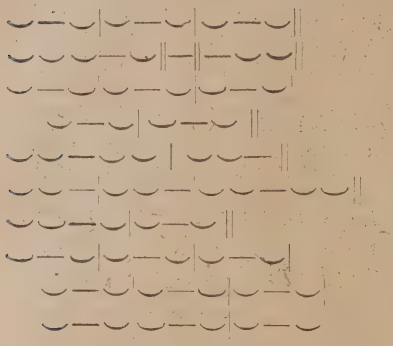
Но как раз изучение ритмики этого романа и является шагом вперед в таком направлении. Не случайна эта ритмика, тесно спаяна она с самой сущностью романа, составляет неразрывную часть этой сущности; не случаен „тяжкий анапест“ в ритмической основе тяжкого, каменного сна „Петербурга“, как не случаен в его звуковом ряду тяжелый и бредовой „Пепп Пеппович Пепп“, как не случайны „Аполлон“ и „Николай“... Но мы знаем также и другое: в процессе творческого сознания автора глубоко изменилось, не изменившись, звуковое строение „Петербурга“; берлинский текст 1922 года резко отличается в этом отношений от сиринского текста 1913 года. И если художественное произведение есть живой организм, то можно безошибочно утверждать a priori, что глубокое ритмическое изменение *должно* сопровождать собою изменение звукового строения, что глубоко должны чем-то различаться ритмически сиринский и берлинский тексты. И чтобы убедиться в этом — попробуем повторить по отношению к берлинской редакции романа ту работу, которую мы только что проделали над „сиринским“ отрывком.

Вот каким является в этой новой редакции взятый нами выше пример: „Изморозь поливала прохожих“...

> „Она поливала прохожих: и награждала их гриппами; ползли вместе с пылью дождя инфлуэнцы и гриппы под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; субъект озирался тоскливо; глядел на проспект; циркулировал он в бесконечность проспектов“... (I, 25 — 26).

Если сравнить слово за словом этот отрывок в „сиринской“ и „берлинской“ редакциях, то можно убедиться в незначительности, казалось-бы, изменений: вместо „изморозь“—„она“, вместо „запол-

зали“ — слово „ползли“, переставленное на другое место фразы, (сказуемое далеко впереди подлежащих), один раз вставлено „и“, два раза „и“ выпущено, вычеркнуты слова „тонкою“, „так сказать, обыватель“, „стерто-серым лицом“. Вот и все изменения — очень, повидимому, незначительные; посмотрим; как отразились они на метрическом рисунке отрывка. Вот его новая схема:



„Она поливала прохожих:
и награждала их гриппами;
ползли вместе с пылью дождя ин-
фулуэнцы и гриппы
под приподнятый воротник
гимназиста, студента, чиновника,
офицера, субъекта;
субъект озирался тоскливо;
глядел на проспект; циркулиро-
вал он в бесконечность проспектов“.

Картина получается в высокой степени интересная. Вспомним результаты подсчета при анализе метрической схемы этого же ритмического отрывка по сиринскому тексту: тогда на тридцать две метрические единицы приходилось две-трети анапестов и только три амфибрахия. Здесь теперь перед нами совершенно иная картина: из общего числа двадцати семи метрических единиц анапест, прежде главенствовавший, встречается теперь только три раза; зато вместо трех амфибрахиев — их теперь *восемнадцать*! Иначе говоря, место „тяжкого анапеста“ занял теперь „легкий амфибрахий“; на общее количество метрических единиц отрывка его приходится теперь как раз две-трети, т. е. столько-же, сколько раньше было анапестов. Анапест и амфибрахий — поменялись местами.

Случайная это или не случайная картина? Это надо показать; но пока — одно замечание: в новой редакции отрывок сократился очень незначительно, всего на пять метрических единиц; но в то-же самое время число цезур, условно обозначающих здесь перебои ритма, уменьшилось на треть: их было двенадцать, теперь их только восемь. Ясно, что замена „тяжкого“ анапеста „легким“ амфибрахием и сокращение числа ритмических перебоев — ведут к одной и той-же цели: к большей легкости, к большей „напевности“, к *ускорению*. Мы в этом еще убедимся, когда от ритма перейдем к темпу.

Возвратимся однако к основному вопросу: анапест сиринского текста, амфибрахий берлинской редакции — случайны или нет в приведенном отрывке? Возьмем не фразу, не абзац, не отрывок, а целую страницу сиринского текста „Петербурга“ и ее же — в берлинском издании; возьмем ту страницу (очень „анапестическую“ по своему содержанию), в которой Медный Гость подымается, дробя ступени, на чердак к террористу Дудкину. Возьмем в сиринском тексте ровно страницу (от слов: „И гремел удар за ударом...“, до слов: „...ступеням полунощных лестниц“, III, 101) — и то-же место в берлинской редакции (от слов: „К площадке шел вверх...“, до слов: „...удары металла, дробящие жизни“, II, 139 — 140); произведем над этими страницами ту-же самую работу, которую произвели выше над небольшим отрывком. Избавляя читателей от самой работы, приведу только сухие, но показательные цифровые выводы, которые каждый легко может проверить.

В сиринском тексте этой страницы 648 слогов, распадающихся на 200 двух, трех и многосложных метрических единиц; в берлинском тексте 403 слога и 132 метрические единицы (в соответствии с приблизительным „законом Чернышевского“). Из двухсот метрических единиц сиринского текста анапест и анапест с концовкой пеона третьего имеет на свою долю 116 стоп; все остальные размеры — имеют для себя остальные 84 стопы, среди которых амфибрахий встречается лишь три раза *).

Из 132 метрических единиц берлинского текста амфибрахий и амфибрахий с катакрузой, амфибрахий с концовкой пеона второго (типично для берлинской редакции!) имеют на свою долю 54 стопы, анапест и анапест с концовкой пеона третьего — 50 стоп, остальные 28 стоп приходятся на другие размеры **).

Эти „сухие цифры“ говорят сами за себя: 58% анапеста и 2% амфибрахия — в сиринском тексте, 41% амфибрахия и 38% анапеста — в тексте берлинском. Но и то мы имели дело со страницей явно „анапестической“ по своему содержанию; чего же надо ожидать от других страниц обоих текстов? Еще большего

*) Если составить для этой страницы полную таблицу метрических единиц то результаты ее выразятся в процентном отношений так: анапест — 58%, дактиль — 10%, пеоны — 8% ямб и хорей — по 6%, амфибрахий — от 1% до 2%, другие размеры — около 10%.

**) Результаты этого подсчета, выраженные в процентном отношении: амфибрахий — 41%, анапест — 38%, дактиль — 6%, хорей — 3%, ямб — 2%, другие размеры — 10%.

увеличения числа амфибрахиев, еще большего уменьшения числа анапестов в берлинском тексте.

Чтобы убедиться в этом, я взял наудачу десять разных отрывков из разных мест романа; общая сумма их составила полторы печатных страницы сиринской редакции. Проделав над ними по обоим текстам такую же работу, как и над первым отрывком, работу, которую опять не привожу здесь, чтобы не загромождать ею эти страницы, — я получил результат, который снова в „сухих цифрах“ может быть резюмирован следующей таблицей:

Число: \ Текст:	1913 года	1922 года
Слогов	746	500
Стоп	231	150
Анапестов	102	12
Амфибрахиев	23	96
Цезур	49	23

Эти сухие цифры как нельзя яснее рисуют всю разницу сиринского и берлинского текстов. Первые цифры — число слогов — говорят нам, что если сокращение романа во всем его объеме произошло по такому же масштабу, как в этих случайно выбранных десяти отрывках, то во втором издании роман должен был сократиться приблизительно на четверть первоначальной величины; так это и есть в действительности. (В сиринском тексте было 31, в берлинском осталось 23 нормальных печатных листа). Это во-первых. Во-вторых — из числа стоп и из числа анапестов (в первом издании) и амфибрахиев (во втором) явствует, что если десять примеров эти типичны для всего романа (а они — типичны, ибо — случайны), то в сиринском тексте ритмическую структуру характеризуют (перевожу на процентное отношение) 44% анапеста, в то время как в берлинском тексте ритмическое строение определяется 64% амфибрахия. Наконец — цезур, перебоев ритма в берлинском тексте вдвое меньше, чем в сиринском.

Этот результат должен искупить, думается мне, всю сухость пройденного пути: теперь видно, что глубокое, коренное изменение метрического стержня „Петербурга“ соответствует глубокому изменению его звукового строения. „Анапесты с пеоном третьим“, „амфи-

брахии с пеоном вторым“ — только грубые метрические схемы, и я прекрасно знаю все возражения, которые можно сделать против этой грубой механизации тонкой ритмики романа Андрея Белого. Расчленение ритмической прозы на метрические единицы не может не быть условным — это раз; затем, стоит только в трехсложной стопе вынести первый слог „за-такт“ (— так называемая анти-анакруза), чтобы из сплошного ряда анапестов сделать амфибрахии, из амфибрахиев — дактили, из дактилей — анапест. И все же есть глубокая ритмическая разница между анапестом и амфибрахием, разница типичного для первого издания романа „анапеста с пеоном третьим“ (пример: „Александр Македонский“) и характерного для второго издания „амфибрахия с пеоном вторым“ (пример: „Потемкин Таврический“). Только метрическая схема может служить ариадниной нитью в сложном лабиринте ритмического строения художественной прозы.

Но и метрическая схема, и ритмический узор — только частности органического целого; и важно показать, что с изменением одной частности (звука) неизбежно меняется и другая (ритм); а что это изменение не может не быть следствием еще более глубокого изменения в самой основе развивающегося творческого сознания художника — это аксиома для того, кто убежден в эстетической цельности не только художественного произведения, но и единства его с развивающимся сознанием автора, кто к произведениям искусства подходит не статически, а динамически. Но эта аксиома для одних читателей еще требует доказательства для других. И дальнейший наш путь — от связи в глубоких звуковых и ритмических изменениях „Петербурга“ к тесно переплетенным с ними и продолжающим их глубоким изменениям внутренним, к коренным изменениям в „идеологии“ самого автора. Звук, ритм, темп, стиль, идея — все изменилось во втором издании „Петербурга“; от первых изменилась последняя, или от последней изменились первые? Изменились они не „от“ друг друга, а „с“ друг другом.

Еще раз возвращаюсь в заключение к звуку и ритму. Несомненно: другие страницы примеров дали бы и другие цифры, но общее направление ритмического изменения „Петербурга“ от этого не изменилось бы. То, что можно было предпологать a priori, устанавливается непосредственным анализом ритмического строения „Петербурга“. В основе романа тесно связаны между собой и определенная звуковая и определенная ритмическая линия: „л — к — л — пп — пп — лл“ в области звука подвергаются ослаблению

и разгромождению в тексте 1922 года; одновременно с этим в области метра — „анапест“ заменяется „амфибрахием“. Эти буквенные и метрические схемы дают только грубое понятие о звуковом и ритмическом строении обоих текстов романа; но за схемою лежит глубокая реальность. К ее пониманию мы тем более приблизимся, чем неразрывнее будем соединять такие, казалось-бы, разные элементы, как звук, ритм, стиль, идею „Петербурга“. Это не разные стороны одной медали, это одна общая сеть, одна общая ткань всего романа Андрея Белого.

И еще последнее слово к вопросу о коренном ритмическом изменении текста „Петербурга“ от первого издания ко второму. Чтобы убедиться в справедливости того вывода, к которому мы пришли, каждый должен был бы сам проделать анализ материалов текста, ибо интересен не только вывод, характерны часто и пути авторских изменений от „анапеста“ к „амфибрахию“. Если в сиринском тексте стояло: „и вздохнул, и пошел“ (I, 18), то в берлинской редакции зачеркнутое первое „и“ уничтожает анапестическое строение предложения (I, 27); если раньше фраза была чистым дактилем: „тут увидал разночинца он“ (I, 27), то теперь перестановкой одного слова автор дает нам амфибрахий: „тут он увидал разночинца“ (I, 36); если в первом издании „амфибрахическая“ фраза замедлялась слишком частыми перебоями ритма, цезурами: „он думал, что жизнь дорожает || и рабочему люду || будет скоро нечего есть“... (I, 24), то во втором издании она ускорена уничтожением цезур, стремлением к чистой метричности: „он думал, что жизнь дорожает, рабочему люду жить трудно“... (I, 33). А если и встречаются обратные примеры, то всегда обусловленные внутренней необходимостью, как например в следующий фразе: „подъездная дверь перед ней затворилась; подъездная дверь перед нею захлопнулась“. Так было в сиринском тексте (I, 70); и эти чистые амфибрахии, эта чистая метричность были здесь неуместны — плохо гармонировали они с описываемым действием „захлопывания двери“. В берлинском тексте это исправлено тем, что „ней“ и „нею“ поменялись местами, в результате чего появились две цезуры, два перебоя: „подъездная дверь перед нею || затворилась; подъездная дверь перед ней || захлопнулась“ (I, 72).

Надо проделать такую работу сравнения строчки за строчкой по всему роману двух его изданий, двух его текстов, чтобы с непреложной очевидностью убедиться в том выводе, который условно

можно представить в формуле: „от анапестов 1913 года к амфибрахиям 1922 года“. Мы скоро увидим, какому глубокому „идеологическому“ изменению, какой „идеологической формуле“ соответствует это ритмическое перерождение ткани „Петербурга“.

IV.

Вопрос о коренном изменении „идеологии“ Андрея Белого от первого ко второму изданию „Петербурга“ — последняя часть нашего пути, которая приведет нас к его началу. Но сперва еще одна, „предпоследняя“ часть этого путешествия вокруг романа.

Для сокращения дороги — оставлю без рассмотрения целый ряд глубоко интересных частностей, не менее важных, чем звук и ритм: коренные синтаксические перестроения фразы, изменения знаков препинания, перестройка, в широком смысле, стиля романа; все это когда-нибудь будет изучено в подробностях. Остановлюсь только на тех изменениях, которые, так же условно, как и раньше, можно было бы назвать изменениями *темпа* романа. Опять-таки a priori ясно, как тесно связаны эти изменения с звуковыми и особенно ритмическими; ясно и то направление, в котором должно было идти такое изменение темпа. Раз в ритмическом строении двух изданий можно проследить путь от „тяжкого“ анапеста к „легкому“ амфибрахию и более чистой метричности, а в звуковой структуре выяснить ослабление громоздкости инструментовки, то тем самым предопределяется и изменение темпа от замедленности к ускорению. Постулировать эту ускоренность можно было бы и из факта сокращения текста романа (мы это видели) на четвертую часть первоначального размера, и сокращения не механического, выкидыванием абзацов и страниц, — о нем речь особая, — а органического, переработкой каждой страницы, каждой строки, каждой фразы.

Не всякое, однако, сокращение есть ускорение. Наоборот, можно, сократив фразу, в то же время и замедлить ее темп — грузной инструментовкой, тяжелой ритмикой, перебойными цезурами, медлительными знаками препинания (двоеточием и точкой с запятой). Но во втором издании „Петербурга“ все сокращения имеют как раз противоположное этому направление: инструментовка — упрощена, ритмика — облегчена, цезур — вдвое меньше. В уже известной нам фразе:

„Вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы || заползали“... („Сир.“, I, 16).	„Ползли вместе с пылью дождя инфлуэнцы и гриппы“... („Берл.“ I, 25).

— ускорение вызвано одновременно и переходом от анапеста к амфибрахию, и уничтожением цезуры, и переставленным к началу фразы сказуемым, и упразднением в зачеркнутом слове с предлогом громоздкого „ст“ и „нк“. Так могли бы мы пройти по всем страницам романа и получить все тот-же, a priori ясный результат.

Характерно еще одно: в развитии художественного стиля Андрея Белого все большее и большее значение получает *двоеточие*. Количеством двоеточий в его статьях и романах можно было бы определить, при отсутствии других данных, их хронологическую дату: так растет в его прозе число двоеточий за последние десять-пятнадцать лет его творчества; и сам он (в предисловии к своему „берлинскому песеннику“ 1922 года „После разлуки“) — недаром говорит: „двоеточие — мой знак“. Можно было бы ожидать поэтому в берлинской редакции 1922 года значительного увеличения количества „двоеточий“ по сравнению с сиринской редакцией 1913 года. И вот — характерный факт: количество это, повидимому, совершенно не изменилось; сужу по первой главе романа (составляющей одну восьмую всего текста), в которой новых двоеточий вставлено восемь, и зато ровно столько-же старых двоеточий изменено на другие более „легкие“ знаки препинания. Мелочь, но характерная; она показывает, что и в этом отношении темп романа не замедлился, в то время, как во всех других отношениях он ускорился.

Сравните, например, все „диалогические“ места „Петербурга“ первого и второго издания. Почти все они сильно сокращены, но чаще всего сокращения эти касаются слов, а не фраз, оттенков, а не цвета. Разговоры действующих лиц в сиринском тексте — медлительны, намеренно „тягучи“, с подчеркнутым повторением слов и фраз; в берлинской редакции они ускорены, резки, четки, отрывисты; снова пользуясь музыкальной аналогией, можно сказать, что почти всюду в первом издании они идут „andante“, если не „largo“, а во втором издании — ведутся „allegro“, если не „presto“. Не буду нагромождать примеры — достаточно одного, достаточно любого на выбор. Вот разговор Аполлона Аполлоновича с камердинером:

„— Что вообще — да — поделывает... поделывает...

— ?...

— Николай Аполлонович.

— Ничего себе, Аполлон Аполлонович, здравствуют..

„— Что вообще — да — поделывает... поделывает...

— ?...

— Николай Аполлонович.

— Ничего себе, здравствуют...

— А еще?

— Попрежнему: затворяться изволят и книжки читают.

— И книжки?

— Потом еще гуляют по комнатам-с...

— Гуляют — да, да... И... И? Как?

— В халате-с!

— Читают, гуляют... Так... Дальше?

— Вчера они поджидали к себе...

— Поджидали кого?

— Костюмера...“ („Сир.“, I, 15—16).

— А еще?

— Затворяться изволят и книжки читают.

— И книжки?

— Гуляют по комнатам-с...

— Гуляют... И? Как?

— В халате-с!

— Так... Дальше?

— Вчера поджидали...

— Кого?

— Костюмера“... („Берл.“, I, 24-25).

Сопоставление достаточно говорит само за себя, чтобы нуждаться в комментариях. И без других примеров тоже можно обойтись, ибо все — без исключения — диалоги во втором издании романа ускорены по совершенно такому же типу. Есть и выброшенные строки и абзацы, но чаще всего сокращения касаются лишь отдельных слов, замедляющих темп разговора. Ускорение темпа — общий вывод из сравнительного изучения всех диалогов романа.

Но ускорение, конечно, коснулось не одних диалогов. Характерное для „Петербурга“ первого издания „спиральное“ строение предложений (и часто „спираль“ эта была со многими завитками), с подчеркнутым повторением дважды и трижды основной „лейтфразы“, заменилось во втором издании романа упрощенной конструкцией, отказом от „спирали“, ускорением темпа. Приведу только один, но типичный пример:

„Пять лет уж прошло с той поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению безответственным главой Учреждения: пять слишком лет прошло с той поры“ („Сир.“, I, 29).

„С той самой поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению главой Учреждения, прошло уже пять слишком лет“ („Берл.“, I, 37).

Выброшенные здесь слова, уничтоженное двоеточие, отказ от „спирали“ („пять лет прошло с той поры“) — меняют, конечно,

не только темп повествования; но ускорение темпа — одно из первых последствий этих перемен.

В том же направлении ускорения темпа идет и то типичное для берлинского текста сокращение эпитетов, которое станет ясно из следующего примера (привожу сиринский текст, ставя в квадратные скобки то, что выпущено в берлинском):

„В [это] хмурое [петербургское] утро распахнулись [тяжелые] двери [роскошного] желтого дома: [желтый] дом окнами выходил на Неву[.]; [Бритый] *)лакей с [золотым] галуном [на отворотах] бросился [из передней] подавать знаки кучеру. Серые [в яблоках] кони рванулись [к подъезду;] *) подкатили карету, на которой был выведен [стародворянский] герб: единорог, прободающий рыцаря“ („Сир.“, I, 17; „Берл.“, I, 26).

Здесь тоже, конечно, не одно только ускорение является следствием выброшенных эпитетов, уничтоженных знаков препинания, вставленных „и“; меняется не только темп, но и тембр, не только звук, но и цвет: массивные, грузные, изобильные эпитеты придавали сиринскому тексту нарочитую тяжесть, ярко окрашивали его тяжелые ткани. Берлинский текст не стал „бесцветным“, но намеренно лишен всей прежней тяжелой роскоши звука и цвета. Правда, это слишком резкий пример, но он как нельзя яснее характеризует общее направление таких изменений в тексте второго издания. (В этом же направлении — встречающаяся замена „полных метафор“ сиринского текста „эллиптическими метафорами“ в берлинском).

Иногда, вследствие таких сокращений, абзац сжимается до трети, до четверти своего размера; так например, вместо типичной для сиринского текста тяжеловесной конструкции: „После мозглой первооктябрьской слякоти петербургские крыши, петербургские шпицы, наконец петербургские купола ослепительно закупались однажды в октябревском морозном солнышке“ (II, 13), — мы находим в берлинском тексте всего одну строку: „После слякоти петербургские крыши купалися в солнышке“ (I, 147). Но, повторяю, это не типичный пример; таким является хотя бы следующий:

„В дубовой столовой раздавалось хрипенье часов; кланяясь и	„В дубовой столовой уже куковала стенная кукушка; Аполлон

*) Здесь в берлинском тексте вставлено „и“.

шипя, куковала серенькая кукушка: по знаку старинной кукушки сел Аполлон Аполлонович перед фарфоровой чашкою и отламывал теплые корочки белого хлеба. И за кофием свои прежние годы вспоминал Аполлон Аполлонович; и за кофием — даже, даже — пошучивал он...“ („Сир.“, I, 10).

Аполлонович сел перед фарфоровой чашкою и отламывал теплые корочки хлеба; за кофием — даже, даже—пошучивал он...“ („Берл.“, I, 19).

Здесь все характерно: и упразднение „спирали“ („и за кофием...“), и упразднение точки, и упразднение эпитетов и определений, и сжимание двух предложений в одно. Не в одних диалогах, таким образом, а во всей синтаксической ткани романа мы видим изменения, сводящиеся к тому-же, к чему вели перемены звуковые и ритмические: к сокращению, к упрощению, к облегчению, к ускорению.

Целую главу надо было бы посвятить анализу кратких сокращений, задача которых — разгрузить роман, отказаться от намеренной массивности, сделать его более четким и более легким. Выброшена масса деталей, пожертвовано массой частностей; не буду приводить примеры, но пусть желающие сравнят в сиринской и берлинской редакции такие места, как описание „желтого здания“ Аблеуховых (I, 41—43 и I, 47—49), комнат Николая Аполлоновича (I, 53 и I, 58), парадной залы (I, 14 и I, 23), лестницы в этом здании (I, 67 и I, 69). Как и раньше в инструментовке, в ритмике: все осталось прежним и все в корне изменилось.

Целую главу также следовало бы посвятить специально вопросу об эпитетах, об определениях, вообще о прилагательных в этих двух изданиях романа (точно так же, как предыдущая глава была бы главою о существительных): уже по одному приведенному страницею выше примеру можно судить о существенности этих несущественных изменений. Аполлон Аполлонович „пронес каменный взор в широкооткрытый подъезд“ и „пронес взор в подъезд“: вот характерная фраза из сиринского и берлинского текста (I, 29 и I, 37). Пушкинский Герман не хотел „жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее“; в берлинской редакции „Петербурга“ автор хочет пожертвовать излишним, чтобы приобрести необходимое. „Необходимое“ в этом случае — легкость, упрощенность, ускоренность, и все это действительно приобретается но

еще вопрос — действительно-ли необходимо для „Петербурга“ это „необходимое“ и жертвуется-ли во имя его одним только „излишним“... Это уже вопрос о сравнительной ценности сиринской и берлинской редакции; о нем — в конце.

Пора однако от отдельных строчек романа подойти к его целому; чтобы совершить этот переход — приведу последний пример сокращения „строчек“, имеющий большое значение и для „целого“ романа. Я имею в виду дважды встречавшуюся в сиринском тексте фразу об Октябре 1905 года, когда „неотвязная, злая нота на уууу-уууу-уууу“ звучала в мировых пространствах. „Слышал-ли и ты октябревскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? *Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда*“ („Сир.“ I, 108). И полу-сотней страниц ниже автор повторяет эту-же песню с тем же припевом: „*этой песни ранее не было; этой песни не будет*“ (II, 17). Так в сиринском тексте 1913 года. В берлинском тексте 1922 года в обоих местах сохранилась лишь первая половина фразы („Берл.“, I, 108, 151), подчеркнутое — выброшено.

И неудивительно: между двумя этими изданиями „Петербурга“ как раз встал петербургский Октябрь 1917 года.

V.

Не слишком-ли резкий это переход — от технических деталей „Петербурга“ к лежащей в его основе идее? Ибо „идея“ его и есть — *революция*. Но ведь все изучение звука, ритма, темпа вело нас к этому центру романа, ибо и идея его, и звук, и ритм, и темп — одно. И потому, когда изменилась „идеология“ автора, не могло не измениться звуковое и ритмическое строение романа; и наоборот: изменились они — значит в чем-то изменилась и лежащая в его основе идея.

За десять лет между первым и вторым изданием романа в корне изменилось отношение автора к революции, к „теням“ Васильевского острова, ко всему Петербургу, как символу определенной идеи, а значит и к „Петербургу“, ее проявителю. Раньше — во многом была она ему ненавистна, не менее (а может быть и более), чем ее противоположность; судил и присудил он Александра Ивановича Дудкина к искуплению, к возмездию более тяжкому, чем даже Аполлона Аполлоновича Аблеухова. И не только в окончательном суде, но и в мимолетных суждениях ясно сказывалось такое отношение: здесь снова мелкие разночтения двух изданий

романа дадут нам возможность притти к выводам, имеющим общее значение.

Чем эти разночтения мельче, тем они характернее. Если в тексте издания 1913 года Николай Аполлонович „дал обещание одной легкомысленной партии“ совершить террористический акт, то в издании 1922 года обещание останется, но квалификация революционной партии „легкомысленной“ отпадет („Сир.“, I, 59; „Берл.“, I, 63). Правда, в другом месте, где речь идет как-бы от лица Николая Аполлоновича, прилагательное это остается („Сир.“, I, 103; „Берл.“, I, 104), но тут-же рядом, на той же странице, при авторской характеристике того-же революционного „необдуманного кружка“, это определение снова исчезает из берлинского текста. И таких примеров — не один, не два. Если раньше октябрьские газеты 1905 года иронически именовались „громоносными“, то теперь эта ироническая характеристика исчезает („Сир.“, I, 77; „Берл.“, I, 79). Если в сиринской редакции про честного офицера Лихутина говорилось, что он „в девятьсот пятом году... имел несчастие защищать от рабочих своей полуротою Николаевский мост“, то в берлинском тексте вся эта фраза будет отсутствовать, ибо слова „имел несчастие“ получили в этом случае для автора совсем не иронический смысл („Сир.“, I, 86; „Берл.“, I, 89). И даже мелочь: если в первом издании романа письмо, полученное Николаем Аполлоновичем, заключало в себе „жалкие вирши с любовно-революционным оттенком“, то даже и это, ни мало не обидное для революции обстоятельство, упразднено из второго издания — три последние слова вычеркнуты („Сир.“, I, 54; „Берл.“, I, 59).

По этим мелочам можно судить и о существенном. На рубеже между ними — интересные частности в обрисовке Александра Ивановича Дудкина по разным редакциям романа, начиная еще с „журнальной“ и „книжной“. В первых он изображен, как какой-то „зловещий выходец с того света“ („Книжн. редакция“, стр. 104),— фраза, не попавшая даже в сиринский текст,— почти как пьяный полу-идиот в сцене первой беседы своей с Николаем Аполлоновичем (сперва слишком растянутой); в сиринском тексте он в этой беседе уже ведет себя „не то насмехаясь, не то будучи совершеннейшим простаком“,— фраза, сохранившаяся и в берлинской редакции, но отсутствовавшая и в „журнальной“ и в „книжной“ („Сир.“, I, 98; „Берл.“, I, 101). Но в сиринском тексте он все же „полупьяный“, Николай Аполлонович в конце разговора

все же над ним „потешался“, „издевался“; в берлинском тексте все эти слова исчезли. И дело тут не только в отдельных словах: надо сравнить в сиринском и берлинском тексте страницу за страницей, строчку за строчкой этого разговора („Сир.“, I, 97—135; „Берл.“, I, 100—126), чтобы увидеть, насколько в последнем издании смягчено все обрисовывавшее в довольно жалком виде „неуловимого“ революционера, Александра Ивановича Дудкина.

Но дело не ограничивается смягчениями и изменениями отдельных слов. Непосредственно вслед за этим разговором, в сиринском тексте следовала главка „Высыпал, высыпал“ (135—139), служащая ироническим предисловием к не менее ироническому описанию октябрьского „Митинга“. В ней — ядовитая характеристика „протестующего обывателя“, как основного фона начинающейся революции; но в ней — и рабочие, в ней — и солдаты, стихия начинающегося бунта после разгрома на полях Манджурии, „косматые манджурские шапки“. К слову сказать: мы разгадаем несколько ниже, символом *чего* является эта „манджурская шапка“. Но главные стрелы главки „Высыпал, высыпал“ направлены против „протестующего субъекта“, революционно настроенного обывателя, „интеллигента“ в кавычках. Интересно следить, как от журнальной редакции к берлинской, через этапы всех доступных нам текстов романа, меняется, смягчается ядовитое описание этого „субъекта, так сказать обывателя“, когда он, волею судеб, прикасается — пусть на время, пусть по недоразумению — к стихии революции.

В первоначальном „журнальном“ тексте описание это — беспощадно. Перед нами — „протестующий субъект“, „нечто бледное и хрупкое, долженствующее кормиться фитином и сливками“; этот „протестующий кандидат на фитин“ с дубиной в руках мрачно бредет на митинг, шатаясь „на комаринообразных ногах“. На четырех страницах продолжается это описание (гл. II, стр. 59—62 рукописи), и все эти четыре страницы вошли в сиринское издание (I, 135—139), но уже с некоторыми смягчениями в деталях: вместо „протестующего субъекта“ почти всюду появился „протестант“, исчез „кандидат на фитин“, изъяты и „комаринообразные ноги“. В общем и целом главка, однако, сохранена, хотя и в смягченном виде. Она *совершенно отсутствует* в немецком переводе 1916 года (издание 1919 г.); она вновь появляется под новым заглавием „Забастовка“ в берлинском тексте 1922 года (I, 126—128), но в совершенно неузнаваемом виде: она сокращена почти в четыре раза (в то время как средний размер сокращений,

как мы видели, равен лишь одной четверти). „Протестующий субъект“, „протестант“, со всем своим видом и бытом, совершенно исчез со страниц романа: две посвященных ему страницы вычеркнуты, на остальных детали смягчены („манджурские шапки“, например, уже не „бредут“, а „идут“ на митинг).

Но отрывок „Высыпал, высыпал“ был в сиринском тексте лишь предисловием к „Митингу“, такому же отрывку из третьей главы романа (II, 30 — 34). Главка эта, резко и ярко написанная, была в некотором отношении как бы центральною: в ней сводилась в один фокус вся ненависть автора к революционным „теням“ Васильевского острова. О глубоких корнях, о причинах — потом, сперва о факте; а факт тот, что эта резкая, карикатурная главка вошла в сиринский текст почти без всяких перемен (— редкий случай!) из „журнальной“ редакции (гл. III, стр. 28 — 32 рукописи); факт тот, что без этой главки одна из основных линий романа потеряла бы самое яркое свое выражение. И вот — в немецком переводе „Митинга“ уже нет; мало того — он совершенно исключен и из берлинского издания 1922 года.

Совершенно исчезли со страниц романа и „интеллигентный партийный сотрудник“, и „пролетарий сознательный“, и „пролетарий бессознательный“, и два еврея социалиста, бундист и не бундист, и мистический анархист, и почтенная „сестидесятипятилетняя“ (так в рукописи, и быть может это не описка) „земская деятельница“, сюсюкающая Некрасова: „Сейти (тоже не описка и не опечатка) разумное, доброе, вечное, сейти“..., и провозглашающий кому-то бойкот малыш, и „Рхассия“, и „тва-рры-шшы!“, и многое, многое другое. Вся эта „желто-туманная муть“ залы митинга, все эти „одержимые лица“ (в рукописи сперва стояло — „бесноватые“), все это, из „Бесов“ Достоевского, описание „революционной стихии“ — неприемлемо теперь для Андрея Белого, ибо после 1917 года он стал воспринимать ее по иному. И не только после этого года революции: мы видели, что уже в 1916 году, переделывая „Петербург“ для немецкого перевода, он не включил в него ни „Митинга“ ни „Высыпал, высыпал“. Год революции только укрепил эти новые корни в творческом сознании автора „Петербурга“.

Он расслышал теперь новые ноты в „октябревской песне“ девятьсот пятого года, он в корне изменил (и мы это увидим) свое отношение к стихии революции, он не повторит больше слов: „этой песни не будет — никогда“, ибо знает, что еще не один раз она

„раздастся в пространствах“. Октябрь 1917 года помог автору „Петербурга“ уяснить свое отношение ко всем бывшим и будущим Октябрям; и уже из этого нового осознания — все те частные исправления, которые, казалось-бы не меняя „Петербурга“, меняют его в самом существе.

Ибо — что такое раньше был Петербург „Петербурга“? Это был символ двух противоположных и одинаково ненавистных автору идей, воплощенных во всемогущем реакционере, сенаторе Аблеухове, и „неуловимом“ революционере, террористе Дудкине. Первый — это Петербург, второй — Васильевский остров (говоря символами романа). А соединительным звеном между ними, показывающим, что крайности сходятся, своего рода „Николаевским мостом“ (с которым недаром связаны самые тяжкие и решающие мгновения жизни Николая Аполлоновича) — был Николай Аполлонович Аблеухов, сын сенатора и партийный товарищ Дудкина. Крайности сходятся, ибо желание отца — заморозить Россию и мечта сына — предать ее и весь мир уничтожению огнем, не к тем же ли самым приведут последним результатам: смерть, небытие, нигилизм, как „исконное монгольское дело“? Но в своем видении „преподобного туранца“ Николай Аполлонович сознаёт свою ошибку, признает правоту отца: не огонь, а лед есть „исконное монгольское дело“, и он, Николай Аполлонович, не туда направлял своих драконов, напрасно стремился к „разрушению арийского мира“. Вьюгой надобно его замести, заморозить, умертвить, а не пламенем испепелить — ибо пламя возрождает к новой жизни.

Здесь кстати будет отметить мимоходом одно очень характерное место из „книжной редакции“ (стр. 19), не попавшее даже в сиринскую. Приведены in extenso фразы Аполлона Аполлоновича: „Россия — ледяная равнина, по которой много сот лет как зарыскал волк“, и — „Всякая живность в тепле портится: что-же будет с Россией, когда ее захватит весна?“ Характерны однако не эти фразы (явно „леонтьевского“, явно „победоносцевского“ происхождения), а заключающая их сентенция автора романа: „эти две классических фразы в свое время облетели Россию, и Россия ответила своему сыну... только хамской усмешкой“. Этого места нет уже в сиринском тексте; но не харктерно-ли, что оно могло быть годом-двумя ранее в первых редакциях?

Интересно: в „книжной“, „сиринской“ и „берлинской“ редакциях революционные мечты и теории Николая Аполлоновича изложены в порядке все большего и большего абстрагирования. В „книжной“

редакции — это подробное, на четырех страницах, описание внутренних причин, по которым Николай Аполлонович дал революционной „легкомысленной партии“ свое „ужасное обещание“. Ландшафт логических схем, вытянутых в параллели наук, так-же дорог сердцу сына, как вид петербургских параллельных проспектов, „прототип всяческой параллельности“, дорог сердцу отца. Но — „теоретический идеал оказывался неадэкватен действительности“; в подобных случаях Аполлон Аполлонович, „генетический предшественник бренной оболочки (Николая Аполлоновича) поступал решительно: он издавал циркуляр“; а Николай Аполлонович, „логический приус упомянутой оболочки — над-индивидуальный субъект — поступил еще более круто: он обрек на гибель неадекватное себе проявление мира в социальных формах неравенства“... („Книжная“ редакц., 116 — 119). Вместо этих четырех страниц, в сиринском тексте мы находим всего четыре строки: „ответ на вопрос (— почему было дано „ужасное обещание“) был прост чрезвычайно: Николай Аполлонович, занимаясь методикой социальных явлений, мир обрекал огню и мечу“ (I, 103); в берлинском-же издании — всего одна туманная строчка: „Николай Аполлонович занимался методикой социальных явлений“ (I, 104).

Но это только к слову, как и все о Николае Аполлоновиче; он лишь соединительное звено между сенатором и террористом,, Петербургом и Васильевским островом. И вот о „крайностях“ этих Аблеухове и Дудкине, рассыпаны по всему роману черточки, тесно их сближающие; сделано это тонко, мимолетно, неподчеркнуто, и не сразу бросается в глаза; но не случайно, конечно, живет Аблеухов в „желтом здании“, а Дудкин — в комнате, оклеенной „желтыми обоями“ (связаны с ними, конечно, и „желтая пара“ Липпанченки, и „желто-зеленая муть“ в зале митинга, и „желтая гниль петербургских туманов“); не случайно связывает их и то „монгольское лицо“, которое проступает на грязных пятнах „четырех желтых стен“ комнаты Дудкина. Но соединяет их, сенатора и террориста, жертву и палача (оба — палачи, и оба — жертвы), нечто более глубокое, более основное: „категория льда“.

Прежде, чем говорить о „категории льда“ — сперва два слова о „холодных пальцах“ *). „Холодные пальцы“—так озаглавлена весьма загадочно одна маленькая главка в первой главе романа („Сир.“, I, 66 — 67; „Берл.“, I, 69 — 70), — загадочно потому, что ни

*) Подробнее об этом — в статье „К истории текста «Петербурга»“.

в сиринском, ни в берлинском тексте этой главки нет ни слова ни о каких „холодных пальцах“. Разгадку можно найти в „журнальной“ и „книжной“ редакциях, на первых же страницах которых рассказывается о замерзавшем в детстве на снежных полях России Аполлоне Аполлоновиче: „будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно просунувшись в грудь, встретились с холодными пальцами чьей-то другой холодной руки, просунутой из спины; обе руки в сердце отрока встретились навсегда, обе руки повели его, указуя жизненный путь“ („Книжная“ редакция, 18). Это место, в измененном виде, попало в сиринский текст, но уже в середине второй главы — и вот почему: автору надо было ледяные „холодные пальцы“, заморозившие на всю жизнь Аблеухова, поставить рядом с „категорией льда“, решившей судьбу юноши-Дудкина; и автор поставил их рядом даже в „топографии“ своего романа, в двух смежных главках второй главы („Зовет меня мой Дельвиг милый“ и „Между тем разговор имел продолжение“, „Сир.“, I, 108, 110). Холодные ледяные пальцы, — читаем мы в сиринском тексте, — будто просунувшись в грудь замерзавшего в поле Аблеухова, „жестко погладили сердце; ледяная рука повела за собой; за ледяною рукою он шел по ступеням карьеры, пред глазами имея все тот же роковой, невероятный простор; там, оттуда — манила рука ледяная; и летела безмерность...“ („Сир.“, I, 108). И когда через несколько страниц Александр Иванович Дудкин говорит о решившей его судьбу, его взгляды ссылке в Якутскую область, „в сорокапятиградусный мороз“, то кто-же не узнает в его словах и ощущениях — ощущений и дум сенатора? Жизненный путь их — один, в „категории льда“. „Категория льда — это льды из Якутской губернии; их я, знаете-ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою; да, да, да, лед меня отделяет;... в этом льду впервые созрело во мне то особое ощущение: будто даже когда я на людях, я закинут в неизмеримость...“ („Сир.“, I, 121).

Лед — стихия реакции, лед — стихия революции: так понимал, так воспринимал эту стихию в 1913 году Андрей Белый; революция — не пламя испепеляющее и возрождающее, а снеговые стены („Стены — снег, а не стены!“ — заглавие следующей главки), снеговая пелена, все умертвляющая и все сглаживающая. Но мы не удивимся, узнав, что в 1922 году автор выбрасывает из берлинского издания все эти „категории льда“ революционера Дудкина („Берл.“, I, 117), как выбросил и „Митинг“, и „Высыпал, высыпал“, и

целый ряд отрицательно рисующих революцию страниц, фраз, слов. Ибо из снежного костра революция стала для него костром огненным.

А если так, то не могло не измениться его отношение и к „проспектам“ Петербурга, и к „теням“ Васильевского острова, а значит и ко всей идее Петербурга, соединившего в себе самодержавие Петра с революцией Петра. Если Петербург только тяжкий каменный сон, приснившийся Медному Всаднику, если есть Россия, но нет Петербурга в России, если „это только кажется, что он существует“ (как говорит нам автор „Петербурга“ в „Прологе“ к роману), то нет и Александра Ивановича Дудкина, этой „тени“ Васильевского острова, и борьба его с Петербургом — борьба впустую, тяжкий кошмар, порождение Шишнарфнэ. Если же Петербург — явь, такая же, как и Россия, то нет Аполлона Аполлоновича Аблеухова, „это только кажется, что он существует“, нет тогда и кошмарного его города, этой логической схемы параллельных проспектов. Но — быть может тогда нет и „Петербурга“ Андрея Белого?

Петербург — явь, и „Петербург“ — есть. Но путь от сна и кошмара к яви Петербурга был путем творческого сознания автора „Петербурга“ от первой редакции романа к последней. Посмотрим же на судьбу Петербурга и теней Васильевского острова в двух главных редакциях „Петербурга“.

VI.

Петербург — туманный кошмар России, петербургские „острова“ — сон сна Петербурга: вот „Петербург“ Андрея Белого 1913 года. Из промозглого, зеленоватого тумана, на теневых парусах прилетел когда-то к невским болотам Летучий Голландец, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли, назвать островами волну набегающих облаков и двухсотлетие зажигать отсюда свои адские огоньки. И вот — „поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы здесь бражничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, оседая на грани двух друг другу чуждых миров...“ („Сир.“, I, 20).

Так — в сиринском тексте; и — этих строк уже нет в берлинском издании; их не было и в немецком переводе 1916 года.

Адский Летучий Голландец — вот революционная стихия в Петре, вот революционная стихия сиринского „Петербурга“; „зловещий

выходец с того света" — не только террорист Дудкин, но и Медный Гость, покидающий своего Коня на скале, чтобы в адском кабачке острова тянуть „кровавыми губами"—„пламенем жгущий аллаш" („Сир.", II, 158). К слову сказать — и эти мелкие частности также не попали в берлинское издание.

„Аполлон Аполлонович островов не любил" („Сир.", I, 20) — и эту нелюбовь разделял с ним автор романа. „Житель острова" — это представитель, проявитель революционной стихии: „житель острова... считает себя петербуржцем, но он, обитатель хаоса, угрожает столице империи в набегающем облаке" („Сир.", I, 20): — конечно, этих слов уже нет в берлинском тексте. Вот что такое для сенатора Аблеухова (— и для автора!) „острова", вот что такое революция: хаос, адская стихия, навождение Летучего Голландца. „Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: острова — раздавить! Приковать их железом огромного моста, проткнуть проспектными стрелами..." („Берл.", I, 29).

Так думает Аполлон Аполлонович; и почти то-же самое говорит о „жителе острова", „обитателе хаоса" сам автор романа, в его тексте 1913 года. Он не щадит этого „зловещего выходца с того света", этого слуги Летучего Голландца, этого кошмарного порождения петербургского тумана. Прочтите в самом начале романа главку „Жители островов поражают вас" (Сир.", I, 22) — и вы увидите, как относился автор романа к революционным „теням" островов. „Жители островов поражают вас какими-то воровскими ухватками; лица их зеленей и бледней всех земнородных существ",— так начинается эта беспощадная характеристика, соединяя на полустранице все то, что будет потом разбросано о „тенях" островов по всему роману: как „в скважину двери" проникает к вам такой „островитянин", „какой нибудь разночинец" с черными усиками, „загуторит, зашепчется, захихикает", запутает вас в какое-нибудь революционное дело — „и потом не будете вы больше спать по ночам: загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната: это он, житель острова — незнакомец с черными усиками, неуловимый, невидимый, его — нет как нет; он уж — в губернии; и глядишь— загуторят, зашепчутся там, в пространстве, уездные дали; загремит, загуторит в уездной дали там — Россия..."

Надо-ли повторять, что и этой — во многих отношениях центральной — характеристики, этой знаменательной полу-страницы — нет в берлинском тексте 1922 года? Ее нет уже и в немецком переводе. В берлинском тексте от всей полу-страницы осталось

лишь одно заглавие главки („Берл.", I, 31) — обратившись в загадку, которую разгадает только знающий сиринскую редакцию.

Но если Аполлон Аполлонович (и, как видим, не один Аполлон Аполлонович) „не любил островов", то и обратно: „незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел" („Сир.," I, 24) — и эту ненависть, в еще большей степени, чем ту нелюбовь, тоже разделял наш автор. Не ту любовь, не ту ненависть, о которой давно сказано словами поэта: „и ненавидим мы и любим мы случайно"; здесь нет случайности, нет и любви. Не любовь, а жалость испытываем, вслед за автором, мы, читатели, к двум жертвам острова и Петербурга, сенатору Аблеухову и террористу Дудкину; но случайности нет в авторской ненависти к тем двум идеям, которые воплощают в себе острова и Петербург, которые воплощаются, по автору, в двух ликах Петра. Первая идея, первый лик — революция, Летучий Голландец, адское марево (говорю все это о тексте 1913 года); вторая идея, второй лик — реакция (в самом углубленном смысле этого слова), мертвая маска, голый череп и зеленые уши сенатора Аблеухова. Это он воплощает в себе идею мертвого, скованного цепью проспектов Петербурга, гранитного кошмара России; это он „парит над зданиями злобный и темный", ледяным дыханием крепко обковывая „некогда зеленые острова"; это он из „воющего хаоса" Петербурга (все — наоборот!) „уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопырими крыльями и хлестал ответственным словом островную бедноту" („Сир.", I, 25).

Так думает „житель острова", террорист Дудкин; и автор не раз на страницах романа повторяет его слова о „каменном взгляде" сенатора, о его „ледяном дыхании", замораживающем Россию; но тут же автор отгораживается от полного согласия с этой революционной „тенью" Васильевского острова: „от себя же мы скажем: о, русские люди, о, русские люди! Вы толпы теней с островов не пускайте"... („Берл.", I, 34). Он — не с сенатором Аблеуховым, он — и не с террористом Дудкиным; он одновременно против обоих этих „ужасных ликов" Петра. Но он думал (говорю все время о 1913 годе и сиринском тексте), что есть правда за каждым из них; правда сенатора — в его борьбе с „жителем острова", „обитателем хаоса", носителем революционной стихии и „категории льда"; правда „разночинца" — в борьбе его с ледяным дыханием, мертвящим всю Россию, с мертвым призраком каменного бреда Летучего Голландца, с „аблеуховским" ликом

Петра. Борьба с островами — правда Аблеухова, борьба с Петербургом — правда Дудкина.

Автор берёт себе обе правды: для него и острова, и Петербург — один и неразделимый „Петербург“; душевная основа и Аблеухова и Дудкина — одна и та же „категория льда“. И отсюда — ненависть его к Петербургу во всем его целом, ибо город этот, и аблеуховский и дудкинский, и дворцовый и островной — все один и тот же проклятый каменный сон, который два века снится России, кошмар, который не может она стряхнуть.

Так было для автора „Петербурга“, когда работал он над первыми редакциями романа. Но — изменялось его отношение к стихии революции, менялось вместе с тем и отношение его к идее Петербурга. За этими изменениями можно следить на протяжении всех известных нам редакций. Ибо, если раньше, в „журнальной“ редакции, говорилось про Петербург, что „проживает там полтора миллиона трупов; эти трупы вносились в какие-то участковые списки; эти трупы имели право селиться во всех городах империи“ (гл. II, стр. 68 рукописи), то в „книжной“ редакции мы имеем уже значительно смягченную ироническую фразу (в двух вариантах) о том, что „Петербург — столица Российской империи, состоящая из сети взаимно-перпендикулярных проспектов: эта сеть (так сказать, национальная наша гордость) состоит из энного количества тщательно перенумерованных домов; за дальнейшими справками прошу обратиться в полицию“ („Книжная“ редакц., стр. 29 и 38) — а в сиринский текст не попала уже ни та, ни другая редакция этой фразы. И если в „журнальной“ редакции Степка в беседе с Дудкиным пророчествовал, что „быть в Москве бунту“, и что „Питербурх провалится в тартарары“ (гл. II, стр, 72 рукописи), то в сиринском тексте, на вопрос Дудкина, что будет с Петербургом, Степка отвечает куда менее определенно и решительно: „да что: кумирню какую-то строят китайцы!“ („Сир.“, I, 147). И если в сиринском тексте журавли летят „над *проклятыми* петербургскими крышами“, то ни в немецком переводе, ни в берлинском издании мы уже не найдем этого слишком определенного определения („Сир.“, III, 120; „Берл.“, II, 154),

Все это — мелочи, не в них дело. Однако и мелкие разночтения могут быть как нельзя более показательными, и не случайны, конечно, эти параллельные изменения, смягчения, сокращения, которые мы находим в последовательных редакциях ро-

мана, и которые одновременно касаются двух идей: революции и Петербурга; не случайны — ибо для автора две эти идеи сливаются в одну: Петербург и есть революция, революция и есть Петербург. Так и в сиринском тексте 1913 года, так и в 1922 году, в берлинском издании. Но в эти разные годы тождества эти определяются диаметрально противоположными третьими членами. В 1913 году это — „категория льда“, одинаково характеризующая собою и Петербург и революцию, это мертвый мираж, кошмар России, холодные адские огоньки Летучего Голландца; в 1922 году это — огненная стихия, „категория огня“ (но не „адского“), не кошмар, но реальность, не сон, но явь. И точно так-же, как по всему роману можно было проследить перемену отношения к революции, так шаг за шагом можно проследить по всему „Петербургу“ и перемену отношения к Петербургу.

Своего рода „experimenta crucis“ — те места сиринского текста, в которых развивается тема „*Петербург — сон*“: этих мест мы не должны теперь встретить в берлинском издании, точно так-же, как не должны мы встретить и мест, в которых тема эта развивается в другой модификации: „Петербург — *адский* сон“. И мест этих мы, действительно, более не найдем в издании 1922 года.

Таких мест всего три, но они были в сиринском тексте центральными, связующими пунктами романа. Я говорю прежде всего о заключительной странице главки „Мокрая осень“ из первой главы „Петербурга“: изображение Петербурга, как столицы Летучего Голландца, как „геенского пекла“. Невский, залитый по вечерам „огненным мороком“; десятки, сотни „адских огненных пастей“, пронизывающих вечерние туманы и образующих с ними „тусклую, желтокровавую муть, смешанную из крови и грязи“: „так из финских болот город тебе покажет место своей безумной оседлости красным-красным пятном“... Без всяких перемен вошла в сиринский текст эта характеристика Петербурга из „журнальной“ редакции; без перемен звучала и заключительная нота этого „адского“ лейт-мотива: „странствуя вдоль необъятной родины нашей, издали ты увидишь красной крови пятно, вставшее в темноцветную ночь; ты испуганно скажешь: не есть-ли там местонахождение геенского пекла? Скажешь — и вдаль поплетешься: ты геенское место постараешься обойти“... А тот „безумец“, который дерзнул бы „пойти на встречу Геенне“, погрузился бы в „белесоватую“ муть: „никакой Геенны и не было-б“, был бы только

призрак несуществующего города из болотных испарений...(„Сир.“, I, 61—2).

Этой центральной по содержанию страницы нет уже в немецком переводе; она совершенно исчезла и из берлинского текста.

В самом конце первой главы, в главке „Так бывает всегда“, мы имеем в сиринском издании другое, не менее центральное по значению место о Петербурге — переход от темы „геенского пекла“ к теме призрака и кошмара: целая страница о Петербурге, „мучителе жестокосердом“, как о „праздной мозговой игре“, как об осаждающемся тумане. „Чугунный тот мост“, Николаевский мост, ведет не с Петербурга на острова,— нет, начинается он „с края земного, чтоб вести в бескрайную даль“, в призрачное марево в хаос, в царство кошмарного сна Медного Всадника... „За Невой, в потусветной, зеленой там дали — повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность, и что он — не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков“... („Сир.“, I, 71—2).

И этой страницы, конечно, тоже нет ни в немецком переводе, ни в берлинском издании; намек на нее, в крайне ослабленном виде, уцелел лишь в начале пятой главы романа („Берл.“, II, 22; ср. „Сир.“, II, 170).

Наконец, третье основное место, посвященное Петербургу: в середине седьмой главы — начало главки „Будешь ты, как безумный“. Если сравнить это начало в сиринском и берлинском тексте, то сперва может показаться, что никаких особенно крупных изменений в главке этой не случилось: обычное для берлинского издания сокращение текста способами, уже достаточно подробно исследованными выше. Но чем незначительнее изменения в этом месте, тем более заслуживают они внимания; и не потребует длинных пояснений простое сопоставление первых строк этой главки по сиринскому и берлинскому тексту:

„Петербург — это сон. Коли ты во сне бывал в Петербурге, ты без сомнения знаешь тяжеловесный подъезд“... („Сир.“, III, 165).	„Коли бывал в Петербурге, то знаешь подъезд“... („Берл.“, II, 186).

И несколькими строками ниже, говоря о прохожих, „для которых — все сон, и которые — сон“, автор тоже вычеркивает для

берлинского издания последние слова. Нет, не „сон“ теперь для него Петербург, не „во сне“ только можно быть в нем, не „сон“ и его обитатели — и тем более не „полтора миллиона трупов“ первоначального „журнального“ текста они; теперь Петербург — явь, как явь и революция, и явь — радостная, огненная, возрождающая.

Теперь за Петербургом видится ему не тот Петр, о котором поэт сказал: „лик его ужасен“, но тот, который обрисован тем-же поэтом и там-же другими словами: „он прекрасен, он весь как божия гроза“... Этот Петр, этот Петербург, эта „божия гроза“ — революция. От „ужасного“ лика Петербурга к лику „прекрасному“ — вот путь Андрея Белого от 1913 до 1922 года.

И быть может еще более характерным, чем все перечисленные изменения Петербурга в „Петербурге“, является одно место, оставшееся неизменным: я говорю о „Прологе“ романа. Пролог этот составлял когда-то восьмую главку первой главы „журнальной“ и „книжной“ редакции „Петербурга“; в них он был еще более резок, чем в окончательном сиринском тексте. В тех редакциях этого места есть одна выходка, не попавшая даже в сиринское издание — о „петербургских писателях“, как достойных представителях города, населенного полутора миллионами трупов: „в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцыбашев, — и прочие, прочие, прочие, даже, кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет. Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите, одна только праздная мозговая игра“... („Книжная“ редакц., 47). Строки эти не вошли даже в сиринский текст, тем более немыслимы были бы они в тексте 1922 года: автор теперь вспомнил бы, что в Петербурге жили не только им перечисленные, но и Пушкин, и Достоевский, и Блок, а после 1917 года — и сам он, Андрей Белый... И он знает теперь, что революция — не „явление атмосферы“, что не „явление атмосферы“ — Петербург.

А если так, то как же поступить теперь с „Прологом“ сиринского текста, с Прологом, в котором сжат, сведен в одну яркую точку именно этот прежний взгляд автора на Петербург? Одно из двух: или совершенно вычеркнуть его из романа, или оставить его, как обломок прошлого, в совершенной неприкосновенности — не меняя в нем ни слова, ни буквы, ни запятой. Изменив

хоть фразу, хоть слово, его надо было бы или переработать целиком, по существу, или просто выбросить из романа. А если не выбрасывать, то оставить его в совершеннейшей неприкосновенности: „исправить“ его нельзя. Оба эти пути испробовал автор последних редакциях: в немецком переводе 1916 года — „Пролога“ нет, он выброшен; в берлинском издании 1922 года — „Пролог“ помещен без малейшего изменения, слово в слово по сиринскому тексту. И это *единственные две страницы* во всем романе, которых не коснулось перо автора при переработке „Петербурга“.

„Исправить“ Пролог — значило бы зачеркнуть весь роман.

Но разве не зачеркнул его автор всеми теми изменениями, которые мы проследили в романе? Разве не изменилось в нем все, начиная с звука, ритма, темпа, кончая основной идеей, или начиная с идеи, кончая темпом, ритмом, звуком? „Петербург“ 1922 года не есть-ли полная противоположность „Петербургу“ 1913 года? И разве за эти годы былое равенство „Петербург = революция“ не получило для автора обратного смысла, не стало-ли вместо сна — явью, вместо „ужасного лика“ — „божией грозой“? Мы еще увидим, что именно поэтому не зачеркнут автором „Петербург“, что именно поэтому остался „Петербург“ 1913 года в „Петербурге“ 1922 года; а теперь сделаем последнюю, завершительную часть нашего пути, которая приведет нас к исходной точке: посмотрим, как за это десятилетие изменилось отношение автора к основной идее романа.

VII.

Мы видели — по мелким разночтениям и крупным исправлениям: в корне изменилось за десять лет отношение автора к идее революции, из „категории льда“ она стала „категорией огня“, из сна — явью, из адского марева — божией грозой. Но корни эти лежат в глубинных пластах творческого сознания и подсознания автора; только обратившись к ним можно понять, чем была для автора основная идея романа в 1913-ом году и чем стала она десятью годами позднее.

Мы знаем — из сиринского текста романа: равенство „Петербург = революция“ продолжается и углубляется другим: „революция = монголизм“. А что такое „монголизм“ для Андрея Белого, ученика и последователя Владимира Соловьева — достаточно известно вообще, ясно и из „Петербурга“. Монголизм — мировой духовный

нигилизм, ариманическое начало мира, покрывающее собою такие, казалось-бы, противоположности, как „реакция“ Аполлона Аполлоновича, „революция“ террориста Дудкина, „кантианство“ Николая Аполлоновича, объединяющее собою все в общей мертвой „категории льда“. Лед этот растаивает мало по малу от первой редакции романа к последней, вместо льда является огонь; проследить за этой переменою на протяжении десятилетия — значит проследить за изменениями самых глубинных пластов творческого сознания Андрея Белого.

Как понимал он прежде это лежащее в основе романа равенство: „революция = монголизм“? Ведь связь между ними он подчеркивал всячески, от начала и до конца романа. Когда на балу у Цукатовых редактор реакционной газеты поучает хозяйку: „понимаете теперь, сударыня, связь между японской войной, жидами, угрожающим нам монгольским нашествием, и крамолой?“ — то автор романа так же мало повинен в этой специфической черносотенной философии, как и в ходячем в тех кругах утверждении, что революция 1905 года сделана „на японские деньги“. Однако не был ли сперва автор романа в чем-то, самом основном и глубоком, гораздо ближе к этому реакционному редактору, чем к его оппоненту, либеральному, болтливому, плоскому и глупому профессору?

Да, автор знает: революцию 1905 года сделали, конечно, не „жиды“, революция 1905 года сделана, конечно, не „на японские деньги“. Но вот — посмотрите в конце второй главы романа главку „Степка“, посмотрите, что стояло в самом начале ее в первой, „журнальной“ редакции, не увидевшей света:

> „... Смутное место на небе называли астрологи всех времен драконовым хвостом. Сам Дракон, совершая небесный свой круг, подплывал к нашей бедной планете, и драконово племя собирало силы свои [1]).
>
> Мир с Японией был только что заключен, но пята желтолицых продвигались вперед за отступающей армией; но в невидимых сферах война продолжалась; толпы убитых японцев, осаждаясь в мозглой слякоти сентября, в октябре отвердели и уплотнились с морозом: теперь бегали эти отвердевшие тени по проспектам и островам.
>
> Это было в то время.

[1]) Позднейший вариант: „... драконово племя в сознание наше струило уж яды“.

Началось это под Петербургом, в том месте, где от Колпина к Петербургу вьется столбовая дорога“ . . . (гл. II, стр. 67 рукописи).

Сравните с сиринским текстом (I, 143),— вы уже не найдете в нем этого места; но ведь оно бросает яркий свет и на сиринский текст. Так вот каковы, оказывается, „тени“ Васильевского острова и Петербурга! Вот каково значение и внутренний смысл невинных „манджурских шапок“, оставшихся во всех редакциях романа! Вот какова связь „революции 1905 года“ с монголизмом „Японии“! Не в „японских деньгах“ тут, как видим, дело; нет, подкоп идет много глубже этой плоской поверхности! И ведь, пожалуй, автор мог бы теперь с полным основанием повторить в новом смысле вопрос реакционного редактора: понимаете-ли вы теперь связь между японской войной, грядущим монгольским нашествием и революцией 1905 года, — а значит и всякой русской революцией?

Да, но где же корни этой связи? Ответом implicite был весь „Петербург“ 1913 года; но в его первоначальных редакциях был на это дан в той-же главке и ответ explicite — в том отрывке, в том месте, которое сперва должно было, очевидно, стать осью всего романа, но которое от редакции к редакции становилось все бледнее и невразумительнее. Я говорю о том загадочном письме, которое Александр Иванович Дудкин читает Степке, о письме из-за границы, от некоего политического ссыльного. Дудкин „долго писулю читал“, а Степка одобрительно „почмыхивал носом“ и говорил: „так оно, во, во, во“... Но мы, читатели, решительно не понимаем причин одобрительных звуков Степки и можем лишь предполагать какую-то связь „длинной писули“ со всем романом; между тем с каждой редакцией „писуля“ эта все сокращалась и сокращалась. Так как письмо это, по первоначальной схеме, должно было служить внутренней осью всего романа, то я приведу здесь, в обратном хронологическом порядке, все четыре редакции этого письма: в берлинском издании 1922 года, в немецком переводе 1916 — 1919 года, в сиринском тексте 1913 года и в „журнальной“ редакции 1910 — 1911 года. Выводы, к которым мы придем, оправдают это несколько громоздкое сопоставление.

Вот это письмо в берлинском издании 1922 года:

„Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та-же все бесовщина, и то-же все одержание. Близится вели-

кое время; остается десятилетие до начала конца: запишите и передайте потомству; всех годов будет значительней 1954 год. Это — России коснется; в России колыбель церкви Филадельфийской; вижу теперь, почему Соловьев говорил о Софии"... (I, 136).

Вот и *вся* „писуля" по берлинскому тексту, и в ней все невразумительно. Какая это *та-же* бесовщина? Какое это *то-же* одержание? Где tertium comparationis? Несомненно, что этот сравнительный член выпал из какой-то более полной редакции. И в чем содержание „великого времени", которое близится? И какова связь его с Россией, с Владимиром Соловьевым, с его учением о Софии? „Разрешенье всех загадок" мы найдем только в первоначальной редакции письма.

Но сперва — это же письмо в немецком переводе-переработке:

„Eure politischen Überzeugungen sind mir klar und deutlich: es ist immer derselbe Teufelsspuk, immer dieselbe finstere Nacht; ihr glaubt mir nicht, aber ich weiss es schon zur Genüge: ich weiss, dass ihr es in Bälde erfahren werdet, wie es viele bald erfahren werden... Ich aber werde aus den unreinen Krallen befreit. Es naht eine grosse Zeit: denkt daran, schreibt es euch auf, und sagt es euren Nachkommen"... (s. 102).

Здесь письмо обрывается — как раз на том месте, с какого оно начинается в берлинском тексте, но от этого число недоуменных вопросов только удваивается. Но помогает и сиринский текст, суммирующий в себе оба последующих по времени; наоборот, будучи более подробным, он является тем более загадочным:

„Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, то-же все одержание страшною силой; вы мне не верите, да ведь я-то уж знаю: знаю я, что скоро узнаете вы, как узнают многие вскоре... Вырвали и меня из нечистых когтей.

Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской; церковь эту

*

благословил сам господь наш Иисус Христос. Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это — помните?— в связи с тем, что у Нижегородской сектантки... И так далее... далее"... (I, 148).

Дудкин еще „долго писулю читал", и мы хотели бы вместе со Степкой прослушать ее целиком. Ибо и в таком более подробном виде она не разрешает прежних загадок, а задает новые. „Одержание страшною силой"— о чем здесь речь? „Вырвали и меня из нечистых когтей"— о ком здесь говорится? При чем связь соловьевского культа Софии с нижегородской сектанткой? А кроме того — остаются в силе все прежние вопросы, которые одинаково встают перед читателями и берлинского и сиринского текста: и выпавшее tertium comparationis, и туманное „великое время", и учение о Софии, и „начало конца"... Но я уже сказал, что разрешение всех загадок — в первоначальной „журнальной" редакции этого письма; в рукописи она с трудом поддается прочтению, но все же разбирается и дает полный текст письма, от которого во всех остальных редакциях остались только разрозненные осколки. Вот это письмо полностью в его первоначальном виде:

„Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та-же все бесовщина, то-же все одержание силой, в существовании которой я не могу более сомневаться,— ибо я видел Его, говорил с Ним (не с богом); Он пытался меня растерзать, но одно святое лицо вырвало меня из нечистых когтей.

Близится *эфирное явление* Христа, — остается десятилетие. Близится пришествие предтеч и одного предтечи; кто такое спасшее меня лицо — предтеча или предтечи — не знаю. России *особенно* будет близко *эфирное явление*, ибо в ней колыбель новой человеческой расы, зачатие которой благословил сам Иисус Христос. Вижу теперь, что Владимир Соловьев был *инспирирован* одной развоплощенною высшей душой (самопосвящение), что̀ связало в нем пьяный путь с культом Софии, бессознательно загнало в Египет и т. д. Это в связи с тем, о чем нижегородская сектантка Н. П. (помнишь, наша знакомая?) так мучительно бредила... Лев Толстой — перевоплощение Сократа: он пришел в Россию в нужное время для морального очищения. *Ясная Поляна* — звезда

России. Мобилизуются темные силы под благовидным покровом социальной справедливости.

В социализме, так-же, как в декадентстве, идея непроизвольно переходит в эротику. В терроризме тот же садизм и тот же мазохизм, как в желании распинать, так и в ложном искании ложного крестного пути. Чаяние светлого воскресения человечества переходит в сладострастную жажду крови: чужой, своей собственной (все равно). Отряхни от себя сладострастную революционную дрожь, ибо она — ложь грядущего на нас восточного хаоса (панмонголизм)“ (гл. II, стр. 72 — 3 рукописи).

Теперь — все понятно. „Бесовщина“ и „одержание“ — сладострастная жажда чужой или своей крови в терроризме, и в этом — идея социализма, перешедшая в эротику. Приближающееся „великое время“ — второе пришествие, „эфирное явление“ Христа; „начало конца“ — начало конца мировой истории, начало хилиазма на земле. И хилиазм этот — тесно связан с судьбой России; то, что в сиринском и берлинском тексте туманно закрыто символом „Филадельфийской церкви“, здесь было высказано ясно и вполне. Что говорится о церкви этой в Апокалипсисе? — „И ангелу Филадельфийской церкви напиши:... вот Я сделаю, что из сатанинского сборища... придут и поклонятся пред ногами твоими и познают, что Я возлюбил тебя“ (III, 7 — 12). Но теперь мы знаем, что было для Андрея Белого 1910 — 1911 годов „сатанинским сборищем“, бесовщиной, одержанием; теперь мы видим мысль автора: Россия должна была победить и преодолеть социализм, „ложь монголизма“, новым духовным путем. Так все яснее и нагляднее открывается мысль автора в более основных редакционных пластах.

Все вопросы, все недоумения, связанные с „письмом“ и в сиринском и в берлинском тексте отпадают при ознакомлении с первоначальной редакцией письма; этого мало — оно как бы ставит точку над всеми недоговоренностями и недосказанностями всего романа; оно, даже изъятое из романа, составляет как бы невидимую ось его, ибо весь роман вращается вокруг тем, поставленных в этом письме. Черная сила — Шишнарфнэ, с которым „беседует“ и в когтях которого погибает террорист Дудкин; „эфирное явление“ Христа — проходит по роману „белым домино“ („некто печальный и длинный“); идея социализма — непроизвольно переходит в эротику у Николая Аполлоновича: — все это „лейт-мотивы“ письма, из которого известны были только осколки.

Но все это — мелочи по сравнению с главным, с основным: с разоблачением этим письмом основной идеи романа. Конечно, она была ясна и без того, но здесь мы имеем ее выражение expressis verbis. Правда, мы не имеем права ставить знак равенства между автором этого письма и автором романа, но ведь мы тем более не имели этого права и выше, говоря о реакционере-редакторе — и однако оказалось, что где-то и в чем-то такое сравнение имеет право на существование. Так и здесь: пусть Андрей Белый — не тот убежденный теософ или антропософ, который пишет из-за границы письмо террористу Дудкину, но это не мешает автору письма сжато и с большой резкостью вскрывать в понятиях то самое, что автор романа вскрывает художественными образами.

К слову: „антропософскую“ подпочву „Петербурга“ я оставлял совершенно в стороне, но теперь можно отметить, что от редакции к редакции эта нота слабеет также, как и воинственно-отрицательное отношение к революции и социализму. Характерный пример — это-же самое письмо в „журнальной“ редакции, все пресыщенное терминами антропософского словаря; тут и „эфирное явление“, и „инспирирование“, и иерархия душ, и развоплощение, и перевоплощение, и самопосвящение... Что-же осталось от всего этого даже в сиринском тексте, не говоря уже о берлинском? Ничего. И это не случайный пример. Если в „журнальной“ редакции говорится о „звуке астрального мира“, то уже в сиринском тексте вместо него появится „звук иного какого-то мира“ (гл. II, стр. 32 рукописи; „Сир.“, I, 108; „Берл.“, I, 107). Астральный сон Аполлона Аполлоновича (в самом конце третьей главы романа), подробно и „по антропософски“ описанный в сиринском тексте, вдвое сокращен в берлинском издании и совершенно выброшен из немецкого перевода. Все остальные специфически „антропософские“ места — например, описание „пульсации стихийного тела“ Николая Аполлоновича — в берлинском издании сокращены гораздо значительнее других мест романа. Автор постепенно вытравлял из него все внешне „антропософское“, и текст письма, повторяю, может служить этому разительным примером.

Но это только к слову, как совершенно особая и большая тема; возвращаюсь к теме основной, возвращаюсь к идейной основе сиринского текста — к равенству „революция = монголизм“. Мы теперь знаем, какой глубокий внутренний смысл лежит за этим внешним равенством. Революция — акт действия „темных сил“;

идеал социальной справедливости — только „благовидный предлог“ для адской работы этих „нечистых когтей“; гибель во имя революции — только „ложное искание ложного крестного пути“; тяжелая революционная борьба — только „сладострастная жажда крови“, чужой или своей, только садизм и мазохизм („все равно!“ — слова и мысль Раскольникова почти в таком же случае); и все это вместе взятое — только „ложь грядущего на нас „восточного хаоса“, монголизм.

И все это вместе взятое — „Петербург“ Андрея Белого 1913 года.

Ну, а если бы мы захотели переменить все минусы на плюсы, противопоставить этому исповеданию веры другое, обратное, противоположное? Революция — акт действия „светлых сил“; идеал социальной справедливости — светлый путь; гибель во имя революции — подлинный „крестный путь“, подлинное распятие, подлинная Голгофа; тяжелая революционная борьба — не жажда крови, а жертва кровью; и все это вместе взятое — борьба на смерть и с ложью „восточного хаоса“, и с ложью „западного порядка“... Где найти художественное отображение этих, диаметрально противоположных воззрений? — Возьмите для этого поэму Андрея Белого „Христос воскрес“, написанную в 1918 году, через пять лет после первого издания „Петербурга“ и за пять лет до второго его издания...

VIII.

Между первым и вторым изданием „Петербурга“ основные воззрения Андрея Белого испытали коренное изменение. Причиною их не был 1917 год, — он только укрепил и усилил новые корни воззрений в новой социальной и идейной почве; но уже по немецкому переводу „Петербурга“, по его переработке автором в 1916 году, за год до революции, мы можем судить, насколько изменил автор своим воззрениям 1911 — 1913 года. Октябрь 1917 года только утвердил и укрепил то новое, что постепенно выростало в душе автора „Петербуга“ еще со дней мировой войны и корни чего лежат глубже всяких политических и социальных событий.

Проследить по произведениям Андрея Белого этого десятилетия за таким переломом — большая тема, которой я здесь не коснусь; достаточно будет подчеркнуть конечный вывод, неизбежно вытекающий из такого изучения. Если бы надо было в немногих словах суммировать впечатление от „Петербурга“ 1913 года, в его тог-

дашнем понимании самим автором, то мы не нашли бы более сжатых и ярких слов, чем вот это место из поэмы „Христос воскрес“:

...Души —
Душа за душою —
Валились в глухие тьмы.
Проступали в туманы
Неясные
Пасти
Чудовищной глубины...
Обнажались
Обманы
И ужасные
Страсти
Выбежавшего на белый свет
Сатаны.
В землетрясениях и пожарах
Разрывались
Старые шары
Планет...

В этом — весь „Петербург“ 1913 года, его основной „тезис“. Но то, что в 1913 году было „тезисом“, пятью годами позднее стало для автора „Петербурга“ — „антитезисом“; и там, где ранее было только „адское марево“, где „проступали в туманы неясные пасти чудовищной глубины“, где „разрывались старые шары планет“ (Пепп Пеппович Пепп!), где были лишь „обманы и ужасные страсти выбежавшего на белый свет Сатаны“ (Летучий Голландец, Шишнарфнэ), — там теперь автор видит величайшую явь, видит „святое место“, видит „нетленно простертые длани от Запада до Востока“, видит правду и правый путь подлинной Голгофы. И если бы ему пришлось переделывать и перестраивать „Петербург“ в этом 1917 — 1918 году — он не смог бы этого сделать: надо было бы либо все зачеркнуть до последней строчки, либо оставить все в полной неприкосновенности, как художественный исторический документ своего времени. Так он, напомню, и поступил с „Прологом“, совершенно вычеркнув его из немецкого перевода и оставив его совершенно нетронутым в берлинском издании.

Так было бы в 1917 — 1918 году. Пятью годами позднее многое изменилось, и автор „Петербурга“ мог подойти к его переработке. Совсем зачернуть роман, совсем отказываться от него — не приходилось; опыт показал, как много еще в европейской жизни было

элементов от Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича; говоря образно, — это можно было бы сделать в историческом Октябре, этого нельзя было сделать в бытовом ноябре и декабре. Оставить роман в совершенной неприкосновенности — автор тоже не захотел, ибо в корне изменились его воззрения, ибо то, что считал он сном и адским маревом в 1913 году, стал он считать явью и высшей реальностью пятью и десятью годами позднее. Так подошел автор „Петербурга“ — и, вероятнее всего, подсознательно — к той переработке романа, которая закреплена теперь в берлинском издании.

Ибо для него теперь, как мы видели, все изменилось в самом своем основании. Под массивными постройками формы и содержания „Петербурга“ 1911 — 1913 годов глубоко лежал основной фундамент: „революция = монголизм“; какой смысл вкладывал автор в это тождество — ясно из всего романа, особенно вскрыто в первоначальном полном тексте восстановленного „письма“. Пятью годами позднее в корне изменилось тождество, бывшее основой всего романа, основой всего мировоззрения его автора. Не случайно с конца 1917 года Андрей Белый стал во главе сборников „Скифы“, не случайно в это же время Александр Блок написал своих „Скифов“, с эпиграфом из Владимира Соловьева:

Панмонголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно...

Какой смысл, какое значение имело „скифство“ в устах обоих наших поэтов — об этом не место говорить подробно здесь; достаточно указать, что для них „монголизм“ и „скифство“ — понятия и силы взаимно-противоположные, враждебные, разрушающие друг друга, Ариман и Ормузд в их извечной борьбе. Если ограничиться условными схемами, то „монголизм“ — начало ариманическое, сон, майя, nihil, „категория льда“, неподвижность, статизм, минимализм, вечный покой, а „скифство“ — начало ормуздическое, явь, реальность, τὸ πᾶν, „категория огня“, движение, динамизм, максимализм, катастрофичность. Каждое из этих слов — не решение, а само по себе задача; и все же общая сумма каждого этого ряда обратна другой по знаку, оба эти ряда — символы всего, что только есть противоположного и враждебного в мире, который сам есть своя противоположность. И чтобы подвести итоги перелому воззрений автора „Петербурга“ между 1913 и 1922 годами, достаточно сказать, что в середине этого десятилетия тождество „революция = монголизм“ заменилось для Андрея Белого противоположным: „рево-

люция = скифство". Большей противоположности — нельзя себе представить.

И вот, после такого коренного перелома, через десять лет после появления „Петербурга", автор приступил к переработке романа. Это было уже не в 1917 году, когда ему пришлось бы либо переменить все минусы на плюсы и плюсы на минусы, либо совсем отказаться от какой бы то ни было переработки. В первом случае пришлось бы просто написать новый роман под новым заглавием, ибо если раньше в основе его лежало равенство „монголизм = революция = Петербург", то теперь один изменившийся член в корне изменил смысл тождества на обратный: „Петербург = революция = скифство". Пришлось бы поступить по старому рецепту: „переносится действие в Пизу — и спасен многотомный роман"... Пришлось бы написать роман „Москва" и в ее старинной китайской самозамкнутости найти столько же аналогий с „монголизмом", сколько в Петербурге — со „скифством"... „Петербург" первых редакций был написан явным „москвичем",— это видно и из „Пролога" и из целого ряда мест „журнальной" и „книжной" редакции, отчасти приведенных выше: вспомните место о петербургских и московских писателях. Надо-ли подчеркивать, что названия этих городов употребляются здесь не в „географическом" смысле, надо-ли вспоминать слова Белинского: „Петербург представляет собою идею, Москва — другую"...?

Но в 1922 году автору не приходилось зачеркивать роман и „переносить действие в Пизу",— глубокую внутреннюю причину этого я уже отметил. Не мог он в то же время оставить роман без всяких изменений,— слишком сильные изменения испытало для этого его мировоззрение. В результате их — не сон, а явь для него Петербург, и адское марево, каменная громада сна должны были теперь исчезнуть из „Петербурга". С величайшим мастерством — и, думается, подсознательно — достиг этого художник ускорением темпа, облегчением ритма, разгромождением звука, о чем так много пришлось говорить в начале этой статьи; в „Петербурге" 1922 года нас уже не давит этот кошмарный каменный сон монголизма, как давил он нас в „Петербурге" 1913 года.

И в этом выводе сходятся начала и концы нашего изучения, заканчивается наше „кругороманное" путешествие. Мы начали с „техники", кончили „идеей" романа, или, если употребить более стертые, а потому и более спорные термины, начали с „формы", кончили „содержанием". Но каковы бы ни были термины, вывод

один: тесная функциональная зависимость между этими сторонами произведения. Упрощенное отождествление их должно уступить место более сложному подходу к этим производным, исходя от изучения цельного и органически единого творчества изучаемого автора. На примере „Петербурга“ мы видели, что в нем звук и ритм — одно, звук, ритм и темп — снова одно, звук, ритм, темп и „идея“ — опять одно, но что в то же время причинная зависимость подсознательно идет от последней к первым.

При современном зачаточном состоянии „психологии творчества“ и „логики творчества“ — напрасна была бы попытка большей конкретизации этой причинной зависимости; достаточно и того, что может быть установлен самый факт этой связи, корни которой несомненно лежат за порогом творческого сознания. Пытаясь проникнуть за этот порог, пришлось бы сказать, например, после изучения „Петербурга“, что „монголизм“ — это анапест, а „скифство“ — амфибрахий... Это — шарж, если упрощенно и статически понимать принцип тождества „содержания“ и „формы“; но за ним скрывается ни мало не шуточное значение, если изучать динамически сложную взаимо-зависимость „идеи“ и „техники“, из которых первая во всех подлинных явлениях творчества является функцией, а вторая — производной. Но теснейшая связь между ними такова, что, зная одну, мы определяем по ней и другую, и обратно; в математике это носит название дифференцирования и интегрирования. Идя от звука, ритма, темпа к идее „Петербурга“ и вернувшись потом от его идеи к темпу, ритму, звуку, мы как бы совершили оба эти действия... Однако самая наличность этих математических (как раньше музыкальных) аналогий показывает, что в вопросах логики и психологии творчества до сих пор еще нет своего собственного, твердо намеченного пути.

Относясь поэтому к таким аналогиям лишь как к описательному способу выражений, я все же хотел бы еще воспользоваться последней из них, чтобы подчеркнуть общий вывод, верный и для частного примера „Петербурга“. Именно: *изучение художественного произведения возможно лишь в процессе динамического подхода к творчеству автора*, при установлении функциональной зависимости не только между отдельными элементами произведения, но и между теми же элементами различных произведений этого автора. Ньютон называл функцию и производную гораздо ярче и образнее — „флюэнтой“ и „флюксией“, подчеркивая этим момент динамичности нового учения в противовес статике классической алгебры.

Так и в изучении художественных произведений есть вполне законный, самозамкнутый, „алгебраический“, статический момент: изучение произведения, как самодовлеющего эстетического целого. Но это лишь первый шаг, остающийся бесплодным без второго — момента „флюксионного“, динамического, изучающего связь этого художественного произведения с „текущим“ рядом предшествовавших и последующих произведений. Статическое изучение творчества автора по разрозненным его произведениям — эстетический тупик, эстетический нигилизм, теперь модный, но уже вырождающийся, своего рода „ариманическая пелена“ над историей литературы. А эта история ведет от связи произведений автора к связи произведений авторов, по восходящим ступеням все более и более обобщающегося „целого“, завершая свой путь в философии культуры и философии истории.

На небольшом сравнительно примере мы совершили только небольшую часть такого пути. Мы установили связь между различными элементами двух произведений Андрея Белого — „Петербурга“ 1913-го и „Петербурга“ 1922-го года. Ибо теперь должно быть ясно для каждого, что это действительно *два* отдельных произведения, между которыми не меньше разницы, чем хотя бы между „Петербургом“ первого издания и „Серебряным Голубем“. Мы проследили коренное изменение „техники“ в связи с коренным изменением „идеи“ романа; мы выяснили, какие две диаметрально-противоположные и взаимно-враждебные идеи лежат в основе творческого сознания автора, с точкой перелома как раз по середине между первым и вторым изданием „Петербурга“. Путь этот мог бы считаться законченным лишь при дальнейшем изучении связи не между двумя, а между *всеми* произведениями Андрея Белого; о длине такого пути и размерах необходимой для него работы может дать понятие настоящая статья, посвященная не очень подробному разбору только двух вариантов одного произведения этого автора... Прерывая здесь наш путь от произведения к произведениям, мы завершим его переходом от автора к авторам — и вернемся этим к исходной точке пути, который мы начали указанием связи, установлением внутренней преемственности и „Петербурга“ Андрея Белого и „Возмездия“ Александра Блока — с петербурскими романами Достоевского, с петербургскими повестями и „Медным Всадником“ Пушкина.

Но в заключение этой части — несколько слов о двух „Петербургах“ Андрея Белого. До сих пор сравнение этих двух произ-

ведений мы производили безоценочно, строго „объективно“, не отдавая предпочтения тому или другому из них; наоборот, несколько раз приходилось подчеркивать, что новую обработку или переработку романа автор произвел с глубоким вкусом, с тонкой выдержкой, с верным пониманием средств, которыми он — сознательно или подсознательно — стремился к определенной цели. Но это не мешает каждому иметь свою субъективную оценку, отдавать преимущество тому или иному тексту романа, тому или иному из этих двух романов; я позволю себе поэтому высказать в заключение свою личную оценку, не притязая на ее общеобязательность. Я — на стороне „анапеста“, а не „амфибрахия“. Мне дорог и ценен не новый, а старый „Петербург“ Андрея Белого, тяжелый, массивный, циклопический кошмарный сон „монголизма“, а не облегченное, разгроможденное, ускоренное его проявление, — и быть может именно потому, что „революция“ для меня не „монголизм“, а „скифство“. Новый „Петербург“ — мне безразличен; перечитывать всегда буду я старый, глубоко враждебный мне (как теперь и автору) по основной идее, но сильный и мощный в своем выражении, в своем проявлении. Не хочу я амфибрахия с пеоном вторым, хочу анапеста с пеоном третьим, хочу спирального строения предложений, хочу грузной инструментовки, медлительного темпа, гнетущего каменного сна, издевательства над революцией, ненависти к ней, как к порождению духа „монголизма“; и тем больше этого хочу, чем больше это мне враждебно. Ибо в художественном произведении покоряет не „идея“; чем произведение выше, тем дальше замысла всегда попадает его „идея“, но художественно покоряет при этом лишь адэкватность замысла и выполнения. В этом отношении старый „Петербург“ был подлинно вершиной русской литературы той эпохи, когда он был написан; „Петербург“ 1922 года — уже не вершина, ибо через десять лет высшим достижением этой эпохи является „Эпопея“, точно так же, как в это время таким высшим достижением является уже „Двенадцать“, а не „Возмездие“ Александра Блока. Всякая эпоха имеет свою вершину.

IX.

„Возмездие“ Александра Блока писалось как раз в то самое время, когда Андрей Белый работал над первыми редакциями „Петербурга“. Далекие, почти чуждые тогда друг другу, оба поэта непроизвольно перекликались друг с другом в этих (как и во всех)

своих произведениях, и я уже отметил, что в „Возмездии“ проходит не только Петербург, но и тема „Петербурга“, а последний в свою очередь связан с „Возмездием“ темой возмездия.

Последняя тема, по толкованию самого Блока, выявляется в цепи рода, в отцах и детях, в дедах и внуках, в развивающихся звеньях той единой цепи рода, на конце которой стоит историческая Немезида: „род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи — начинает в свою очередь творить возмездие“... Кто не узнает в этих словах судьбы рода Аблеуховых, от далекого „преподобного туранца“ к сенатору Аблеухову и сыну его, Николаю Аполлоновичу?

История, среда, эпоха — губят личность, и личность восстает против эпохи, среды, истории. Но это „львиное рычание“ раздается не часто; чаще — жалкий писк, бессильные потуги загубленного в „мировом водовороте“ человека: „от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная, вялая плоть и тлеющая душонка“ (Предисловие к „Возмездию“). Кто не узнает в этой характеристике — портрета и судьбы Николая Аполлоновича Аблеухова? Кто не увидит вместе с тем, что возмездие — тема не только „Возмездия“, но и „Петербурга“?

Но и наоборот — тема Петербурга и „Петербурга“ тесно связана с „Возмездием“, в котором ему посвящены полторы главы. Какой однако Петербург проходит перед нами в поэме Александра Блока? Петербург первого издания „Петербурга“ или Петербург второго его издания? Ответ несомненен хотя бы по тому отрывку из поэмы, от которого начали мы весь этот путь. Петербург „Возмездия“ — Петербург сна и кошмара, „неуловимый город“, который чьей-то волей роковой „возник над бездной“; *чья* эта воля, *чьи* это „нечистые когти“ — слишком ясно: тема Летучего Голландца явно проходит через „Возмездие“. И — „напрасно ангел окрыленный над крепостью возносит крест“: ему не разогнать этого адского марева, этого „местонахождения геенского пекла“, этой ариманической майи, зыбкой, завороженной, опрозрачненной... Так Блок и Белый разными словами, но одно и то же говорят о Петербурге, как о странном и страшном сне России:

Здесь незнакомая столица,
Здесь может странный сон присниться,
Пред ним померкнет разум твой...

И эту судьбу одинаково испытали и пушкинский жалкий бунтарь Евгений, и не менее жалкий террорист Дудкин — перед Медным Всадником, Медным Гостем, один из ликов которого — лик Летучего Голландца.

В „Возмездии“ перед нами — тот же лик Петра. Ибо это он, Летучий Голландец, идет „рубить нам новое окно“, творить новую революцию, это он „внезапно заградил Неву“ своим развернувшим фланги „чудесным флотом“... Только-ли „флотом“ и только-ли „Неву“? По Пушкину — „перегражденная Нева обратно шла гневна, бурлива и затопляла острова“ — только-ли острова, или всю Россию? Но куда бы ни разлилась эта стихия — достаточно знать, *откуда* она идет; а идет она — от Петербурга, и „сам державный основатель“ — только в образе Летучего Голландца появляется в строках (и еще более — между строками) „Возмездия“, —

... Как в страшном сне, но наяву:
Мундир зеленый, рост саженный,
Ужасен выкаченный взгляд;
Одной зарей окрававленны
И царь, и город, и фрегат...
Царь! Ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно?
И страшно: белой ночью — оба —
Мертвец и город — заодно...

Вот Петербург „Возмездия“, вот Петербург „Петербурга“: город Летучего Голландца, адское марево, город полутора миллионов трупов, город-мертвец („мертвец и город — заодно“...), странный и страшный кошмар России. И на вопрос: „какие-ж сны тебе, Россия, какие бури суждены?“ — ответ уже дан: этот сон, эта буря — сам Петербург, тот Петербург, который встает перед нами и в первом издании романа Андрея Белого и в поэме Александра Блока.

И когда автор поэмы, в начале ее, ведет нас „в столицу севера больную, на отдаленный финский брег“, то этот Петербург семьдесят восьмого года девятнадцатого века только отражает в бытовых формах тот, другой, первозданный Петербург, „Петербург — идею“... В этом реальном, бытовом Петербурге — все сон, все тень; „... здесь попрежнему в болото глядит унылая заря“; здесь действуют не люди, а тени; здесь все приходит, проходит, мелькает и пропадает „в старой старине“ без следа, без плода, без ростка; здесь — „ты за другими в сумрак канешь, ты за толпой вослед пройдешь“...

Все — не настоящее, все — тени, все — мираж в этом Петербурге конца XIX века, „того вампирственного века, который превратил в калек достойных званья человека“. И этот век, проклинаемый поэтом („будь трижды проклят, жалкий век!“), имеет достойную себя столицу: Петербург. Ибо „Петербург — идея“...

И толпы народа на улицах, и сумрачные прохожие, и светские салоны, и появляющийся в них байронический герой первой главы поэмы, и Нева, которая „закуталась в туманах“, и „вонь кислая с дворов“, и подобострастное „ура“ огромному „водянистому“ царю — все это быт, все это, на первый взгляд, явь, мимо всего этого „проходишь без вниманья“, сам закабаленный бытом; но —

Но, если-б ты умом раскинул,
Забыв жену и самовар,
Со страху ты бы рот разинул
И сел бы прямо на тротуар!

Сел — и быть может сразу провалился бы в бездонное марево, быть может и никакого „тротуара“ не оказалось бы? „А что̀ как разлетится этот туман и уйдет кверху; не уйдет-ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?“ (Достоевский, „Подросток“).

Где же твердая основа этого миражного быта и бытия, где явь этого сна? Во всяком случае не в той „категории льда“, о которой разными словами, но одинаково по существу говорят и автор „Петербурга“, и автор „Возмездия“.

„...Вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хаоса, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопырими крыльями...“ („Сир.“, I, 25). Вот Петербург Аполлона Аполлоновича, Петербург „аблеуховского“ лика Петра. И этими же самыми словами говорит об этом же лике России в начале второй песни своей поэмы Александр Блок:

В те годы дальние, глухие
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,

И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл...

Оба поэта знали, что эти черные крылья — мара и хмара, что туманом подымутся окованные льдом граниты и камни этого Петербурга, что „Петербург рождается новый, напророченный «обскурантом» Достоевским“ (как писал Блок в набросках и планах 1911 года к „Возмездию“); и жизнь скоро показала, что не Петербург сон, а Аблеухов, что не про Петербург, а про Аблеухова (в котором не случайно взяты внешние черты Победоносцева) можно сказать словами из Пролога к роману Андрея Белого: „это только кажется, что он существует“... Петербург петровского периода русской истории действительно рассеялся туманом; но символом его для Блока эпохи „Возмездия“ являлся не Петр, не Медный Всадник на берегу Невы, а другой „кумир на бронзовом коне“, воздвигнутый уже в самом конце петербургского периода истории в честь того „огромного, водянистого царя“ из „Возмездия“, который почти замкнул собою „звено единой цепи рода“, на котором почти завершилось историческое возмездие. И если бы Петербургу действительно суждено было рассеяться туманом, то на финском болоте должны были бы остаться, не „для красы“, а как два глубоких исторических символа, Медный Всадник на жарко дышащем загнанном коне, и другой Всадник на коне-кошмаре, тяжком медном сне просыпающейся России, Всадник Фальконета и Всадник Трубецкого.

Но как бы ни называть этот начинающий и кончающий собою петербургский период истории лик Петра, от этого сон не станет явью, Петербург не станет реальностью; и для обоих поэтов-художников в 1911—1913 году (годы написания и „Петербурга“ и Возмездия“) он, хоть и по разному, но был одним и тем же: „сном и мглой“. И если „еще казалось кое-как, что Петербург — глава России“, то и в „Петербурге“ и в „Возмездии“ этому внешнему *казалось* противопоставляется то, что *было*. Это общее в них — марево, сон, кошмар.

Где же явь Петербурга, явь его идеи? В первом издании „Петербурга“ еще нет моста ко второму его изданию, между ними — пропасть, такая же непереходимая, как между „монголизмом“ и „скифством“. В „Возмездии“ — наоборот: уже намечены все пути к „Двенадцати“. И пути эти — от второго, другого лика Петра, лика революции. Для Андрея Белого 1911 — 1913 года этот лик, мы знаем, тождественен своей противоположности: и сенатор Абле-

ухов и террорист Дудкин — оба равно заключены в „категории льда“. Для Александра Блока этих же годов оба эти лика глубоко различны, хотя и объединяются в одном Петре. И когда „чудесный флот“ Летучего Голландца, „широко развернувший фланги“, внезапно заграждает Неву, то хоть „и страшно: белой ночью — оба — мертвец и город — заодно...“, но все же поэт при этом слышит —

. . . . . вдали, вдали,
Как будто с моря звук тревожный,
Для божьей тверди невозможный
И необычный для земли...

Это — тот самый звук, о котором поэт рассказал нам в своей предсмертной записке о „Двенадцати“, написанной в 1920 году, почти через десять лет после „Возмездия“: „....во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный, вероятно шум от крушения старого мира“... Как видим теперь — уже и в „Возмездии“ (и раньше, и всегда) слышал поэт этот почти никому тогда еще не слышный звук; и он хорошо знал, каким громом прогремит звук этот в грядущих исторических событиях. Слышал этот звук, „звук иного какого-то мира“, эту „октябревскую песню“ и Андрей Белый; но тогда песня эта, звук этот—звучали ему „неотвязной злой нотой“ монголизма. Блок слышал его по иному. Он явно слышал этот „звук тревожный“; но именно потому — во флоте Летучего Голландца он видел не одно лишь марево:

Но в алых струйках за кормами
Уже грядущий день сиял,
И дремлющими вымпелами
Уж ветер утренний играл,
Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя девятым января...

Так чувствовал поэт еще в „Возмездии“ другой лик Петра, другой лик Петербурга. Ариманическая пелена сна — только внешний покров, только „то роковое *все равно*, которое подготовляет чреду событий мировых лишь тем одним, что не мешает“... За этим сном проступает явь мировых потрясений, проливаемой человеческой крови; за „категорией льда“ встает „категория огня“:

Стоит над миром столб огня,
И в каждом сердце, в мысли каждой —
Свой произвол и свой закон...
Над всей Европою дракон,
Разинув пасть, томится жаждой...
Кто нанесет ему удар?..
Не ведаем: над нашим станом,
Как встарь, повита даль туманом,
И пахнет гарью. Там — пожар.

Так говорил поэт в „Возмездии" о возмездии. И если тогда для него еще не совсем разошелся былой туман сна над Россией, над Петербургом, то все же это был уже не гнилой, склизлый туман „Петербурга" первого издания, а застилающий очи дым от загорающегося мирового пожара. И поэт знал, что явь эта не остановится в историческом своем проявлении на мировой войне; еще в „Возмездии" он провидел, что

... черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи —
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

Еще тогда Александр Блок мог бы выразить в одном тождестве позднейшую основу своего и Андрея Белого мировоззрения: „Петербург = революция = скифство"; не было еще этого слова, но жила уже в поэте эта идея. К идее этой Андрей Белый пришел после резкого перелома, случившегося с ним как раз между первым и вторым изданиями „Петербурга"; у Александра Блока не было такого резкого перелома между „Возмездием" и „Двенадцатью". Туманный сон Петербурга еще в „Возмездии" рассеивался от „тревожного звука" надвигавшихся событий; еще в „Возмездии" мы слышим те ноты, которые с такою силою зазвучат в „Двенадцати". *Не сон, а явь*, — вот что услышим мы в этом „тревожном звуке", обратившемся теперь уже в гул, в грохот, в гром, в „слитный шум от крушения старого мира".

„Двенадцать" — *петербургская* поэма, такая-же, как „Медный Всадник" Пушкина, как „Петербург" Андрея Белого; но во всех их петербургское переходит в мировое, историческое—в над-историческое. Бытовые черты в них — только фон, только сон; таким сном в „Двенадцати" является все то, что осталось пережитком от девятнадцатого века, от Петербурга „Возмездия", от Петербурга

*

„Петербурга“. В первой главке „Двенадцати“ еще маячат эти тени прошлого, тени „Возмездия“, не распавшиеся еще туманом при солнце новой яви; во всех остальных частях поэмы перед нами, по былому предчувствию поэта, уже „Петербург рождается новый“, перед нами уже новая явь вместо старого сна, величайшая историческая и над-историческая реальность „нового Петербурга“. Старый сон временно отошел в прошлое; старые тени только бессильно маячат на перекрестках, в часы, когда „не слышно шуму городского, над невской башней тишина“... И Медного Всадника уже нет на окованной льдом гранитной скале, — не сошел-ли он с коня? И вместо Летучего Голландца, вместо „дремлющих вымпелов“ его туманного флота — теперь „ветер с красным флагом разыгрался впереди“, теперь нежной поступью надвьюжной идет невидимый за вьюгой Христос. В снежной вьюге проходит он—но не в тумане, в яви — но не во сне. Тени „Возмездия“, тени „старого Петербурга“, развеялись туманом; явь „нового Петербурга“ проходит перед нами.

Слишком много пришлось бы говорить о „Двенадцати“, чтобы сказать хоть что нибудь. В свое время мне это и пришлось сделать в особой посвященной поэме Блока статье; закончу несколькими строками из нее, которые подведут итог сказанному выше и приведут к тому, о чем еще осталось сказать:

„... От реального «революционного Петербурга» поэма уводит нас в захват вопросов мировых, вселенских. Все «реально», до всего можно дотронуться рукой — и все «символично», все вещий знак далеких свершений. Так когда-то Пушкин в «Медном Всаднике» был на грани реального и над-исторических прозрений“ *).

X.

В „Медном Всаднике“ — концы и начала и обоих „Петербургов“ Андрея Белого, и обеих поэм Александра Блока. Подробно развить эту тему значило бы начать путь гораздо более долгий, чем только что пройденный нами; а потому — всего лишь несколько выводов и итогов, каждый из которых потребовал бы особой работы.

Осенью 1833 года Пушкин в одно и то-же время написал две совершенно „противоположные“ вещи: „Пиковую Даму“ и „Мед-

*) См. ниже статью „Испытание в грозе и буре“.

ного Всадника"; эго — пушкинские „Возмездие" и „Двенадцать". На первую долго не обращали внимания, второй в течение трех четвертей века был известен только в искалеченном цензурою и Жуковским тексте. Но все же „Медный Всадник", хоть и в испорченном виде, сразу был оценен; не то — с „Пиковой Дамой", на которую даже Белинский смотрел только как на анекдот, хотя и мастерски рассказанный. Понял и оценил „Пиковую Даму" — Достоевский, сказав о ней, правда, всего лишь несколько слов, но таких, которые стоят целого тома; глубоко проник в сущность этого пушкинского „анекдота" — Чайковский, „Пиковая Дама" которого вся пронизана, глубоко по Пушкину, дыханием судьбы, возмездия, Немезиды.

Чайковский и Достоевский оба поняли „Пиковую Даму" одинаково. Музыка Чайковского жутко вскрывает смысл пушкинского „анекдота": смерть, тлен, небытие, кошмар, марево, сон — вот его основы. И если бы случайно выпали все слова, все арии и речитативы из этой оперной партитуры и осталась бы одна „чистая музыка", то быть может мы с не меньшим правом могли бы приложить к ней другие слова — не из „Пиковой Дамы" Пушкина, а из первых редакций „Петербурга", где тоже все — сон, марево, кошмар, небытие, тлен, смерть... Интересная частность: основная идея „Пиковой Дамы" Чайковского вскрывается в *анапестических* секвенциях Старухи (об этом — в превосходной статье о „Пиковой Даме" Игоря Глебова в его „Симфонических этюдах", 1922 г.). Вспомним анапесты сиринского текста „Петербурга"...

А что Чайковский не исказил произвольно облик пушкинской „Пиковой Дамы", но лишь конгениально отразил его в своем творчестве — этому лучший свидетель Достоевский. Ибо это он, почти за четверть века до Чайковского, через четверть века слишком после Пушкина — сказал словами и понятиями о „Пиковой Даме" то самое, что Чайковский выразил в художественных звуках, а Пушкин — в художественных образах. Ибо это как раз о „Пиковой Даме" говорит Достоевский, когда видит в Петербурге — кошмар, марево, сон.

„... Петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре — чуть-ли не самое фантастическое в мире... В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из *Пиковой Дамы* (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!) — мне кажется, должна еще более

укрепиться... А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет-ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне... Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится — и все вдруг исчезнет"...

Вот „Пиковая Дама" Пушкина в конгениальном отражении Чайковского и понимании Достоевского. Надо-ли еще раз подчеркивать связь всего этого с первым „Петербургом" Андрея Белого, с „Возмездием" Александра Блока? Надо-ли говорить, что в основе „Пиковой Дамы" мы найдем иными словами выраженное прежнее тождество — „Петербург = монголизм"? Другие слова, но те-же понятия — ибо все та-же здесь „категория льда", сон, кошмар, майя, „nihil", смерть, провал, все та-же „ариманическая пелена" лежит над Петербургом „Пиковой Дамы", как три четверти века спустя над „Петербургом" Андрея Белого и „Возмездием" Александра Блока (и как — мимоходом сказать — над петербургскими повестями Гоголя и петербургскими романами Достоевского).

Теперь ясна, думается, вся огромность затронутой темы и вся невозможность сказать о ней на этих страницах что-либо большее уже сказанного. Белинский ошибся: не „анекдот" — „Пиковая Дама"; Достоевский был прав: „колоссальное лицо", „тип петербургского периода" — Герман из „Пиковой Дамы". Ибо этот Герман — сам Петр, один из ликов его: воля, противопоставленная стихии. С годами Герман измельчает и превратится в „байронического" героя „Возмездия", уже опошленного, обезволенного („Пожалуй, не было, к несчастью, в нем только *воли* этой"...), в затравленного и безвольного в своей борьбе со стихией героя „Петербурга"; с годами, направленными в прошлое, он вырастает до размеров „колоссального лица", побеждающего стихии, до размеров „того, чьей волей роковой над морем город основался"... Тогда вместо Германа мы получим Петра, вместо „Пиковой Дамы" — написанного в те-же месяцы, быть может в те-же дни, „Медного Всадника".

Но тогда вместо тождества „Петербург = монголизм", мы почувствуем другое, противоположное, под которым таится „категория огня", явь, реальность, динамизм, катастрофичность. Пушкин совмещал в себе обе эти противоположности в едином лике, так-же,

как потом Достоевский соединял в едином лике „идеал Мадонны“ с „идеалом Содома“; и не только в едином лике, но может быть и в едином миге: не десять лет, а немного дней отделяют „Медного Всадника от „Пиковой Дамы“, Петра от Германа.

Два лика Петра не были тайной для Пушкина. Еще в „Полтаве“ он слил их в одном четверостишии:

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза...

„Ужасный лик“ его Пушкин дал в „Пиковой Даме“, Блок — в „Возмездии“, Белый — в первом „Петербурге“; „прекрасный“ лик его, лик „божией грозы“ Пушкин дал в „Медном Всаднике“, Блок — в „Двенадцати“. А Белый — во втором „Петербурге?“ Нет, но в произведениях стоящих ближе к 1917-му, чем к 1922-му году („Христос воскрес“ и др.); о причинах этого уже приходилось говорить.

Но нет-ли „двоеличия“ и в самом „Медном Всаднике?“ — Есть, ибо и жалкий Евгений тоже один из ликов „воли, противопоставленной стихии“, ибо это сам за своим отражением, сам за самим собою гонится Медный Всадник на звонко-скачущем коне, ибо теперь в безумце Евгении поднимается та бывшая и в Петре „божия гроза“, которая потом закончит собой петербургский период истории. И в Медном Всаднике Пушкина (как потом у Блока, у Белого) — два лика: воли и стихии.

Если упростить, если „уплостить“ смысл „Медного Всадника“ до исторического и политического понимания, то можно сказать (и это уже давно сказано), что поэма Пушкина имеет своей темой борьбу „самодержавия“ петербургского периода с грядущей „революцией“. И ясно, что Пушкин в эпоху расцвета „самодержавия“ не так относился к этим двум понятиям, как Блок и Белый в эпоху взрыва революции: для последних Петр — стихия, для первого — усмиритель стихии. Для Пушкина — „перегражденная Нева“ идет приступом на город Петра; для Блока — сам Петр своим флотом „внезапно заградил Неву“. Для Пушкина Петербург — символ воли, покоряющей стихию, так-же как „Нева“ символ стихии не столько „революции“, сколько „мятежа“; в „Медном Всаднике“ он говорит о наводнении 7 ноября 1824 года, но думает о восстании 14 декабря 1825 года, и о новом восстании, грядущем и неминуемом.

„Море“ и „буря“ — те стихии, „буйной дури“ которых не может одолеть „перегражденная Нева“; подвластная им, она, „как зверь остервенясь, на город кинулась“... И дальше, не жалея черных сравнений, рисует поэт это прошлое — и будущее — „наводнение“, в котором для него заложен иной, более глубокий смысл. „Злые волны“, которые „как воры лезут в окна“, несут по улицам и „пожитки бледной нищеты“, и „грозой снесенные мосты“, и „гробы с размытого кладбища“; а потом, когда стихийный взрыв дошел до своего предела — „*насытясь возмущеньем и наглым буйством утомясь*, Нева обратно повлеклась“... Эти слишком откровенные метафоры вскрывают мысль Пушкина; но тут же он, в целом сравнительном периоде, дает и более подробную оценку этого „возмущенья“, этого „наглого буйства“:

. . . . . Так злодей
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
И жжет, и грабит: вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..
И грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой...

Вот что такое для Пушкина *взбунтовавшаяся стихия*, — „воющий хаос“ из „Петербурга“ Андрея Белого, — и вот чему противопоставляет он *волю* усмирителя, который на своей гранитной скале среди всеобщего разрушенья, „в неколебимой вышине, над возмущенною Невою, стоит с простертою рукою“... Не „аблеуховский“ ли это лик Петра — гранитная государственность? Не тот-ли это мертвый, закоченевший Петр („мундир зеленый, рост саженный, ужасен выкаченный взгляд“...), который в последних звеньях рода обратится в другого мертвого Всадника, в „огромного, водянистого царя“ на другом конце Петербурга?

„Победа человеческой воли над сопротивлением стихий“, — так понимал Пушкин Петра (в „Арапе Петра Великого“). Это уже не сон, не марево, не кошмар „Пиковой Дамы“; здесь — все явь: и стихия, и воля. Но как быть, если стихия уже перестает быть хаосом? Как быть, если уже не „наглое буйство“, не воровская злобность, не „буйная дурь“ двигают волнами истории, если уже не „возмущенье“, а „революция“ двигает волнами народа? Тогда стихия становится волей, тогда воля становится стихией, тогда достигается высшая историческая явь, и если тогда один

человек найдет в себе силу стать проявителем этой яви, то подлинно заслужит он наименование великого. И таким для Пушкина снова является Петр, таков другой лик Петра — не усмирителя стихий, но „божией грозы“.

Ибо Петр, по словам того-же Пушкина — „воплощенная революция“. Но этот второй лик Петра — в далеком прошлом и далеком будущем: петровский период русской истории и начался и должен был кончиться — и окончился — революцией. Но в настоящем, в пушкинском настоящем, этот второй лик Петра был жалок и забит: он воплотился в бедном Евгении, которого преследовал тот, первый Петр, „кумир на бронзовом коне“, — и преследование это продолжалось года и века... Ибо в террористе Дудкине „сызнова повторялися судьбы Евгения“, ибо это за Дудкиным, за Евгением, за вторым самим собою, революционным ликом Петра, через весь петербургский период истории гневно гнался Медный Всадник на звонко-скачущем коне:

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...

Эта ночь длилась долго. В упрощенном, в уплощенном смысле, во всех политических либеральных стишках последнего века она зовется „ночью самодержавия“, но на этом плоском грунте нельзя было бы построить ни „Медного Всадника“, ни „Петербург“, ни „Возмездие“, ни „Двенадцать“... „Те, кто видят в «Двенадцати» политические стихи — или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи“ — писал о своей поэме Александр Блок, мог-бы сказать и Александр Пушкин о „Медном Всаднике“, и Андрей Белый о „Петербурге“.

„Аршином глубже“ (и то не очень глубоко) речь идет о государстве и стихии, о личности и воле. И в ночь усмиренной стихии беспощадно гонит Медный Всадник по кованному кругу бедного Евгения, который — „ни то, ни се, ни житель света, ни призрак мертвый“, просто — тень с Васильевского острова, бедный Александр Иванович Дудкин... „Александр Иванович, тень, без устали одолевал тот же круг, все периоды времени, пробегая по дням, по годам, по минутам, по сырым петербургским проспектам, пробегая — во сне, наяву, пробегая — томительно; а вдогонку за ним, а вдогонку за всеми — громыхали удары металла, дробящие

жизни: громыхали удары металла — в пустырях и в деревне; громыхали они — в городах... Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал. Ты — слышал-ли?" („Сир.", III, 101).

Так в „Петербурге" и „Двенадцати" заканчивается „как будто грома грохотанье, тяжело-звонкое скаканье", начавшееся в „Медном Всаднике". Петербургский период истории — кончился; Всадник сошел со своего Коня; скала опустела. „Вот и площадь; та-же серая на площади возвышалась скала; тот-же конь кидался копытом; но странное дело: тень покрыла Медного Всадника. И казалось, что Всадника не было"... („Сир.", II, 154). В одной из тетрадей Пушкина (Румянцевского Музея №2373, лист 4) есть „загадочный" рисунок, воспроизведенный в издании С. Венгерова (т. III, стр. 472) и изображающий как раз эту опустевшую скалу. В пояснительной к рисунку заметке С. Венгерова говорится: „тут целиком взяты и скала, и змея под ногами коня. Но странно, что нет самого Медного Всадника"... Нет, не странно, но знаменательно: Пушкин хотел верить в „неколебимость" града Петрова, но в то же время знал, что рано или поздно придет неизбежный конец петербургского периода истории, что рано или поздно скала опустеет. Она опустела уже в „Петербурге"; в „Двенадцати", вместо Медного Всадника на скале, перед нами только „стоит буржуй на перекрестке" и рядом жмется „поджавший хвост паршивый пес"... Петербургский период истории — кончился: „над невской башней тишина"...

Петербургский период истории — кончился; Петербург — остался; и все еще чается тот новый Петербург, о рождении которого говорил Александр Блок в своих набросках к „Возмездию". Не исполнились чаяния Пушкина:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия...

Стихия не была побеждена и не умирилась. „Град Петров", „омраченный Петроград" — рухнул, и как раз в то самое время, когда из „Петербурга" стал „Петроградом", рухнул, ибо „Петербург — идея", и одна идея сменилась другою, противоположною.

Менялись эти идеи и у наследников Пушкина; часто у них сон побеждал явь. „Красуйся, град Петров!" — восклицал Пушкин; но: „город мертвец" — говорил Блок, „город полутора миллионов

трупов“ — говорил Белый. Победителем в этом споре остался Пушкин „Медного Всадника“: явь победила сон. От „Пиковой Дамы“ — к „Медному Всаднику“, от „Возмездия“ — к „Двенадцати“, от первого издания „Петербурга“ — ко второму его изданию: вот путь преодоления сна явью в русской литературе — и не только в литературе. Еще никогда в мировой жизни сон „монголизма“ не оставался победителем.

Великие художественные произведения учат нас мудрости жизни: вере в жизнь. Сон — проходит, явь — остается.

Март-Апрель 1923.

ИСПЫТАНИЕ В ГРОЗЕ И БУРЕ

Испытание в грозе и буре.

(*„Двенадцать“ и „Скифы“ А. Блока*).

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!
Александр Блок.

1.

Два испытания — одно вслед за другим и одно вследствие другого — пали тяжким бременем на плечи Атланта, поддерживающего устои старого мира. Испытания огненные, испытания грозовые.

И первое испытание — испытание огнем мировой войны — сразу испепелило ростки братства „международного“, и на пожарище его укрепило цементом „национальной“ злобы устои старого мира. Ибо национальная рознь — крепкий цемент для старых кирпичей; пока есть она — Атлант может быть спокоен: своды не обрушатся, не погребут его под развалинами.

Но огонь, обжигающий кирпичи, укрепляет своды лишь до того мига, пока не перейдет он в пламя испепеляющее, пока из огня-раба не станет он огнем творческим, пока из огня кухонной плиты не станет он огнем молнии. И тогда — горе устоям Атланта! Ибо —

„Есть суд всего, что дышит, живет и растет —
суд огнем.
Огонь
последний судия — все судит и все разрешает.
А молния — кормчий.
Последнее испытание
через огонь“.

Так слышим мы в „Предании от Гераклита Эфесского“ (А. Ремизов); так знаем мы: мировой огонь обрушит на Атланта своды старого мира. И пришел огонь в грозе и буре. Молния — кормчий...

И второе испытание — испытание в грозе и буре революции — сразу расшатало крепкие своды; мировой вихрь вновь понес на старое пожарище весенние семена „международного братства“, ринулся на старые устои, покачнул великана Атланта, обрушил часть сводов на головы властителей старого мира.

И как тогда не выдержали „властители дум“ испытания огнем войны, так не выдержали они теперь испытания в грозе и буре революции: испугались, пали духом, озлобились, возненавидели, понесли свои кирпичики для спешной поддержки устоев Атланта, поспешили, добродетельные муравьи, скорее вновь лепить разбросанный бурей мещанский муравейник.

Муравьи, мириадами тел, могут потушить пылающий огонь. Потушат ли? Да, если не разгорится он в мировой пожар. Разгорится ли? И с надеждою одни, со страхом другие — ждут: удастся ли старому миру сотнями тысяч тел погасить огненный вихрь, удастся ли ему гекатомбой трупов укрепить расшатанные устои? Ибо, если одна лишь революция русская такой грозой и бурей обрушилась на старые своды, то что же будет при революции мировой?

А что это *будет* — все знают, „не зная ни дня, ни часа“: будет раньше или позже, будет „наперекор стихиям“, будет несмотря на гекатомбы тел и даже вследствие их: ибо если есть на земле неискупленные страдания, то зато нет на земле неоправданной жертвы.

Все муравьи это знают — и боятся, злобятся, ненавидят, тушат мировой огонь ковшиками злобы, пригоршнями мелкого ненавистничества. Подлинно: какие огромные события, какие маленькие люди!

2.

В зеркале русской литературы, „как солнце в малой капле вод“, отразились мировые события — и как мало оказалось в ней людей, которые увидели бы размеры совершающегося, почуяли бы веяние мирового вихря, отдали бы свои творческие силы не оплакиванию и поддержке старого, а строению и рождению нового! О мелкой злобе, о ядовитых брызгах слюны — я уже и не говорю: разверните любой газетный лист, любую книгу этих стражей и блюстителей старого Атланта...

Есть там и искренняя боль за старое, исконное, навеки уходящее, есть и мелкая трусость придавленного вихрем „взбунтова-

вшегося раба". Ибо, поистине, вот где его царство: в русской литературе, а не в казарме, не на фабрике, не в деревне. Взбунтовавшимся рабом оказался вчерашний „властитель дум", русский писатель во всей своей массе. Стоит ли называть имена?

Звали они революцию — и пришла она. Но пришла не в тишине, не в тихом пламени неопалимой купины, а в грозе и буре народного вихря. Ждали они ее в виде разубранного флагами корабля, торжественно салютующего холостыми зарядами, — пришла она в вихре пыли, грязи, крови, среди бурных валов бушующего моря. И мимо них проходит корабль революции — они с ужасом отвернулись от него.

Не узнали они друзей моряков,
Им знакомых давно,
Не узнали снастей, ни их парусов,
А сами соткали для них полотно —
Слепые, косные люди!

И проходит мимо них этот корабль, — „для тысячей нем, не понят никем, ибо слишком он был непохож на скучную ложь — на рассказы учителей местных"... (Э. Верхарн). И в мелкой злобе своей, а порою и в искренней боли своей, не слышат и не видят эти „местные учители" и их ученики того, что так ясно, казалось бы, для каждого, имеющего очи, чтобы видеть, имеющего уши, чтобы слышать.

Но есть и видящие, и слышащие. От „народных" глубин, от „культурных" вершин — поэты и художники радостно и скорбно, но чутко и проникновенно говорят нам о свершающемся в мире. Не боятся они грозы и бури, а принимают ее всем сердцем и всею душою: „вестью овеяны — души прострем в светом содеянный радостный гром" (Андрей Белый). Так говорит один, и отзывается ему другой: „грозно гремит твой гром, чудится плеск крыл, — новый Содом сжигает Егудиил" (Сергей Есенин). От вершин, от глубин — чутко чуют они то новое мировое, что идет теперь в грозе и буре революции: разрушение Содома старого мира, гибель Атланта и рождение, осуществление новой России, новой Европы, нового мира.

Видит это мировое и Александр Блок, поэт розы и креста. И подлинно — крест видит он на русской революции и розой венчает ее. Давно не писал он ничего подобного поэме своей „Двенадцать", — да и писал ли? Лицом к революции, лицом к России

стоит здесь поэт — и принимает, и понимает, и любит, и скорбит, и видит мировое значение совершающегося. Лицом к Атланту старого мира становится он в другом своем произведении, „Скифы", не менее замечательном, — и негодует, и предостерегает, и клеймит... Если бы даже ничего иного не дал русской литературе год революции (а он дал нам и стихи Н. Клюева, и поэмы С. Есенина, и еще никем не оцененного изумительного „Котика Летаева" Андрея Белого, и плач „о погибели земли русской" А. Ремизова), то все же, после „Двенадцати" и „Скифов", год революции явился бы богатым годом русской литературы.

3.

„Двенадцать" — поэма о революционном Петербурге конца 1917, начала 1918 года, поэма о крови, о грязи, о преступлении, о падении человеческом. Это — в одном плане. А в другом — это поэма о вечной, мировой правде той же самой революции, о том, как через этих же самых запачканных в крови людей в мир идет новая благая весть о человеческом освобождении. Ибо ведь и двенадцать апостолов были убийцы и грешники.

В пятой главе Деяний апостольских рассказывается, с ясным челом, как апостол Петр убил (не из „винтовочки стальной", а словом уст своих) мужа и жену, Ананию и Сапфиру, за то, что утаили они часть имущества своего от христианской коммуны: „паде же абие перед ногама его, и издше"... „И бысть страх велик на всей церкви", — эпически прибавляет бытописатель. Что же, и здесь Христос? Здесь его нет, но мимо этого, над этим — идет он впереди двенадцати, посланных им в мир.

И впереди „двенадцати" поэмы, — двенадцати убийц, — впереди разыгравшегося с красным флагом ветра —

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос...

И не может он не идти впереди этих „двенадцати", если подлинно за ними, хотя бы и помимо них, стоит то мировое, которое слышится нам теперь в грозе и буре.

Благая весть раздалась двадцать веков тому назад — весть о духовном освобождении человечества. Благая это была весть и великая, ибо духовное освобождение человечества не подразумевает

ли собою и освобождения физического? Оказалось — нет, не подразумевает. Возлюбим ближнего, как самого себя — это внутренне, духовно; а внешне, физически — будем попрежнему продавать его в рабство, предавать его казни. Формы рабства и казни менялись с веками, становились все утонченнее и больнее: от рабства физического — к экономическому, от рабства экономического — к духовному. Так от духовного освобождения пришла христианская культура к духовному рабству. И стало ясно: кроме внутренней свободы, возвещенной христианством, в мир должна притти свобода внешняя — полное освобождение политическое, полное освобождение социальное.

Благую весть мировой социальной революции старый мир наших дней принял так же враждебно, как старый мир эпохи Петрония принял благую весть революции духовной. Но с той революцией старый мир справился очень скоро: увидев, что борьба извне невозможна, он вошел в революцию и покорил ее своему духу. Старый мир — „принял“ христианство.

Тогда мало по малу выяснилась „неудача“ христианства: оно „не удалось“, ибо путь от духовной революции к социальной оказался перерезанным: старый мир с мечом в руках стоял на этой дороге внутри самой христианской коммуны. И через два тысячелетия человечество пришло к обратному пути — от социальной революции к духовной. Впереди — победа социальной коммуны; но еще долго старый мир будет становиться на пути этой мировой революции. Будут бороться с ней извне все те „буржуи“, о которых говорится в поэме „Двенадцать“; будут бороться с ней изнутри более опасные враги — различные волки в овечьих шкурах.

Трудна дорога, и победа придет еще не скоро. Она придет, вероятно, лишь тогда, когда ясно станет человеку, что нет полного освобождения ни в духовной, ни в социальной революции, а только в той и другой одновременно. Но очистительная гроза и буря мировой социальной революции таят в себе великую правду. Правды этой не видят многие „писатели“, „витии“, „барыни в каракулях“, но ее видят и чувствуют многие и многие среди выделивших из себя „двенадцать“. И за эту правду, помимо их воли через них идущую в мир, поэт „белым венчиком из роз“ украшает чело великой русской революции.

4.

Снежная вьюга революции начинается с первых же строк поэмы; и с первых же строк ее черное небо и белый снег — как

бы символы того двойственного, что совершается на свете, что творится ныне в каждой душе.

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек...

Так через всю поэму проходят, переплетаясь, два внутренних мотива. Черный вечер — кровь, грязь, преступление; белый снег — та новая правда, которая через тех же людей идет в мир. И если бы поэт ограничился только одной темой, нарисовал бы или одну только „черную“ оболочку революции, или только ее „белую“ сущность — он был бы восторженно принят в одном или другом из тех двух станов, на которые теперь раскололась Россия. Но поэт, подлинный поэт, одинаково далек и от светлого славословия и от темной хулы; он дает двойную, переплетающуюся истину в одной картине.

Черный вечер.
Белый снег.

Вся поэма — в этом.

И на этом фоне, сквозь белую снежную пелену рисует поэт черными четкими штрихами картину „революционного Петербурга“ конца 1917 года. Тут и огромный плакат „Вся власть Учредительному Собранию!“, и „невеселый товарищ поп“, и старушка, которая „никак не поймет, что значит“, и оплакивающая Россию „барыня в каракуле“, и злобно шипящий „писатель, вития“... И так все это мелко, так далеко от того великого, что совершается в мире, так убого, что „злобу“ против этого всего можно счесть „святой злобой“:

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...
Товарищ! Гляди
В оба!

И вот на этом фоне, под нависшим черным небом, под падающим белым снегом — „идут двенадцать человек“... О, поэт нисколько не „поэтизирует“ их! Напротив. „В зубах — цыгарка,

примят картуз, на спину-б надо бубновый туз!“ А былой товарищ их, Ванька, — „в шинелишке солдатской, с физьономией дурацкой“ — летит с толстоморденькой Катькой на лихаче, „елекстрический фонарик на оглобельках“...

И этот „красногвардеец“ Петруха, уже не раз бросавшийся с ножом на Катьку („У тебя на шее, Катя, шрам не зажил от ножа, у тебя под грудью, Катя, та царапина свежа!“), этот Петруха, уложивший уже офицера („не ушел он от ножа!“), этот его товарищ, угрожающий расправою возможному сопернику: „ну, Ванька, сукин сын, буржуй! мою, попробуй, поцелуй!“ И сама эта Каллипига Невского проспекта („больно ножки хороши!“), эта толстоморденькая Катя, которая „шоколад Миньон жрала, с юнкерьем гулять ходила, с солдатьем теперь пошла“... И эти товарищи Петрухи, без минуты раздумия расстреливающие мчащихся на лихаче Ваньку с Катькой: „еще разок! Взводи курок! Трах-тарарах!“... И убитая Катька, — „лежи ты, падаль, на снегу!“ И насмешки товарищей над Петькой, помянувшим имя Христа: „Петька! Эй, не завирайся! От чего тебя упас золотой иконостас? — Бессознательный ты, право; рассуди, подумай здраво — али руки не в крови из-за Катькиной любви?“

Это-ли апостолы новой благой вести? Это-ли те „двенацать“, которым предшествует „в белом венчике из роз, впереди — Исус Христос“? Или и на этот раз он „со беззаконными вменися?“ Или и на этот раз „беззаконство“ хоть и не прощается, но покрывается чем-то высшим?

Смерть Катьки не прощается Петрухе. „Ох ты, горе-горькое, скука-скучная, смертная!“ И пусть не раскаяние, а новая злоба лежит на его душе, — „уж я ножичком полосну, полосну! Ты лети, буржуй, воробышком! Выпью кровушку за зазнобушку чернобровушку!“ — но гнета не снять с души: „упокой, господи, душу рабы твоея... Скучно!“ И разве в раскаянии тут дело? Правда, „разбойника благоразумного во единем часе раеви сподобил еси, господи“, — но что знаем мы о другом разбойнике, „безумном“? И в крови скольких женщин и детей были, быть может, обагрены руки его „благоразумного“ товарища, сораспятого Христу евангельского „злодея?“ И ему — прощение, ему — рай за „раскаяние“, за „помяни мя господи?“ И злодейства „двенадцати“ тогда не покрываются ли тем, что стоит за ними, не черной стихией, а светлым сознанием? Пусть кажется им, что идут они против Христа, против креста —

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!

— но все же впереди них роза и крест в нежной поступи надвьюжной, в снежной россыпи жемчужной...

5.

Черное не прощается, черное не оправдывается — оно покрывается той высшей правдой, которая есть в сознании „двенадцати". Они — темные убийцы, злодеи (нарочно ведь взял поэт именно таких!) — они чуют силу и размах того мирового вихря, песчинками которого являются. Они чуют и понимают то, что злобно отрицает и „писатель, вития", и обывательница в каракуле, и „товарищ поп" и вся духовно павшая „интеллигенция" в кавычках. И за эту свою правду — „пошли наши ребята в красной гвардии служить, в красной гвардии служить, буйну голову сложить!" За эту правду они и убивают, и умирают. Знают-ли они, что идут против мирового Атланта, что все своды его старого здания предают огню? Знают — и в этом их благая весть мировой социальной революции:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем.
Мировой пожар в крови —
Господи благослови!

Правда, сами не знают они, какого они духа, сами не знают насколько совершающееся ныне в мире глубже видимой им внешности „буржуев" (а может быть не знают, но чуют? — ведь „мировой пожар в крови"!). Но знают они твердо, что к старому миру возврата нет, что „Святая Русь" лежит по ту сторону разделившей всех нас пропасти (и ненавидят же их за это все заупокойные плакальщики о России!). Знают они, что „Святая Русь", что весь старый мир — отныне худшие и непримиримейшие их враги. Знают — и зовут: „вперед, вперед, рабочий народ!"

Революцьонный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!
Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!
Эх, эх, без креста!

И знают они, что борьба предстоит упорная, долгая, чуют они, что Атлант до конца будет стоять горой за кирпичи старого мира. И через кровь, через злодеяние слишком легко, быть может, готовы они перешагнуть: „потяжеле будет бремя нам, товарищ дорогой!“ Это бремя — бремя тяжелой борьбы со старым миром, который теперь „хвост поджал — не отстает“, но который еще обратится в злобного волка, отстаивающего свою старую нору мещанского мира. Не могучим Атлантом, а побитым псом представляется теперь „двенадцати“ (и поэту!) старый мир. Он разбит в первой схватке — и идут дозором „двенадцать“, твердо зная, что „вот — проснется лютый враг...“

Так от реального „революционного Петербурга“ поэма уводит нас в захват вопросов мировых, вселенских. Все „реально“, до всего можно дотронуться рукой — и все „символично“, все вещий знак далеких свершений. Так когда-то Пушкин в „Медном Всаднике“ был на грани реального и над-исторических прозрений.

Да, такие сокрушающие сравнения выдерживает поэма Александра Блока. „Как будто грома грохотанье, тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой“ — заканчивается в наши дни. Конец петровской России — конец старого мира. Было время его славы, расцвета, могущества,— и бережно понесем мы в новый мир вечные „эллинские“ ценности мира старого: не испепелятся они и в огне. Но временные ценности его падут прахом в грозе и буре, в разыгравшейся вьюге. В просветы ее мы видим и теперь: на том самом месте, где прервалось тяжело-звонкое скаканье Медного Всадника, там теперь — „над невской башней тишина“. Где же Конь? Где же Всадник? Их нет. И там где был Конь — там теперь стоит „безродный пес, поджавши хвост“; там где был Всадник, там где в „неколебимой вышине над возмущенною Невою стоял с простертою рукою кумир на бронзовом коне“ — там теперь „стоит буржуй на перекрестке и в воротник упрятал нос...“

Атлант поддерживающий своды — и „буржуй“, упрятавший нос в воротник: кто, кроме поэта, может так сорвать маску с мировой сущности?

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жмется шерстью жесткой
Поджавши хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес, голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.

И старый мир, как пес безродный
Стоит за ним, поджавши хвост...

6.

Куда же девалось убийство? Где же Катька? Где Петруха? Все там же. Лежит убитая Катька — „мертва, мертва! Простреленная голова“; и у Петьки руки в крови, и ничем не смыть эту кровь. Это — его внутренняя трагедия, если он до нее дорос. Но мировой вихрь, но сознание высшей иной правды, но испытание в грозе и буре — сделали черного злодея одним из „двенадцати“

И разве мы забываем, что у сораспятого „разбойника благоразумного“ руки, быть может, обагрены в человеческой крови? Не забываем и не прощаем,— это только сам распятый мог простить. Но на высоте мировой трагедии Голгофы говорит ли нам об этой крови „благая весть“? И говорит-ли она нам о том. что быть может и другой сораспятый разбойник, „безумный“, не услышавший слова прощения, вместе с первым „будет днесь в раю“?

На высоте ныне совершающейся мировой трагедии выдерживают испытание в грозе и буре символические „двенадцать“. Когда постигаем мы мировой захват совершающегося — нет для нас больше Петрухи, нет цыгарки в зубах, нет примятого картуза, бубного туза на спине... Или, вернее сказать — все это есть, но сквозь это, но через это мы видим то, что показывает нам в „двенадцати“ поэт. Мы видим, как

...идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.

И чудо поэтического творчества заставляет нас здесь в слове „вдаль“ видеть не только петербургские „переулочки глухие, где одна пылит пурга“, а даль мировую, где „пурга пылит им в очи дни и ночи напролет“... И уже не удивляемся мы, когда „преображая действительность“, поэт через сгорбленные спины, „рваное пальтишко, австрийское ружье“ — заставляет нас видет, как двенадцать „вдаль идут державным шагом“!.. Ибо видим мы теперь то великое мировое, что таится здесь за малым, слишком человеческим. И вся последняя глава поэмы твердо и чеканно подготовляет нас к последним ее стихам.

...Вдаль идут державным шагом.
— Кто еще там? Выходи!..
Это ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

Впереди — сугроб холодный.
— Кто в сугробе — выходи!..
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу!
Старый мир как пес паршивый,
Провались — поколочу!

...Скалит зубы — волк голодный,
Хвост поджал — не отстает,
Пес холодный, пес безродный...
— Эй откликнись, кто идет?

Здесь уже мы чувствуем, здесь уже мы знаем: не забыть нам никогда, что это не шелудивый пес с поджатым хвостом бредет за „двенадцатью", а некогда миродержатель Атлант, в свое время низверженный христианством, но потом сумевший взорвать его изнутри. И не двенадцать „красногвардейцев" видим мы за снежной вьюгой, а „двенадцать", несущих миру новую благую весть избавления. Когда мы увидим, когда мы поймем все это, то поймем и примем всем сердцем и последние строки, так необходимо, так чудесно завершающие эту необходимую всем нам, эту чудесную поэму о новой благой вести, возвещаемой миру:

...Так идут державным шагом.
Позади голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом.
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос...

Тот, кто не поймет, тот кто не почувствует этого — не почувствует и не поймет всей глубины „древней загадки", ныне снова предлагаемой „старому миру". А кто поймет — тот и разгадает ее правильно. Ибо древняя разгадка — все та же и гласит она: *человек*.

В свое время христианская революция рождала в мир „нового человека“, духовно свободного — и потерпела крушение на встречном замысле старого мира: духовно свободного оставить все же физически, экономически, социально, а потому и духовно — порабощенным. С этим „взрывом изнутри“ былой духовной революции старым миром вступила теперь в борьбу революция социальная, и ее благая весть — прежняя: освобождение человека. Но на этот раз — освобождение полное: физическое, социальное, духовное.

В грозе и буре революции задана эта загадка старому миру. И Александр Блок сумел показать нам это не отвлеченными словами, а живой тканью поэтического творчества. Вот почему поэма его „Двенадцать“ десятилетия и десятилетия будет жить в русской литературе, являясь откликом души русского поэта на стихию русской, на стихию мировой социальной революции.

7.

В поэме „Двенадцать“ Александр Блок от революционного Петербурга повел нас „вдаль“ — к горизонтам революции мировой, где стоя на старой земле грузно поддерживает Атлант старое небо. Новое небо и новую землю дает миру каждая великая революция, но рухнувший Атлант вскоре вновь восстает из под обломков, и скоро „новое небо“ вновь становится небом старого мира. Величайший в мире духовный переворот христианства оказался бессильным разрушить старые кирпичи Рима, старые кирпичи мира.

Не будет-ли и ныне повторения этого пятого акта вечно новой мировой драмы? Не будем предсказывать: мы лишь вступаем в пролог мирового переворота. Но ясно одно: безумно было-бы недооценивать силы врага.

Когда поэт срывает с Атланта маску, когда под ней оказывается не полубог, не сын титана, не брат великого Прометея, не отец Плеяд, а мировой „буржуй на перекрестке“ — поэт прав, он разоблачает старого мирового обманщика, всесветного мещанина в мантии титана.

Но когда старый мир этот в образе „безродного пса“ ковыляет, поджав хвост, за державным шествием мира нового — я не верю ему, ибо слишком хорошо знаю его силы. И поэт знает их еще лучше меня. Это только для немногих ослепленных глашатаев новой благой вести может казаться, что старый мир уже побежден, что „жмется шерстью жесткой поджавши хвост паршивый пес“...

Нет, поэт хорошо видит, что злобно „скалит зубы волк голодный“, что от него штыком не отмахнешься, что он, ковыляя позади, ждет только минуты, когда можно будет наброситься и растерзать носителей мира нового.

Пусть не титан, пусть „буржуй на перекрестке“, но он во всеоружии выступает теперь против нового мира. Он временно „поджал хвост“ только в России, где социальная революция уже обрушила своды из старых кирпичей; мы знаем, что рухнут эти своды и в остальном мире, не могут не рухнуть. Но пока западно-европейский „буржуй на перекрестке“ напрягает все силы, чтобы удержать на месте старое небо, пока он подпирает его горами трупов, себе же на погибель, пока великая русская революция не стала великой революцией мировой — до тех пор перед нами в новой форме возникает старая проблема о России и Европе, и мы от благой вести „Двенадцати“ переходим к историческому вопросу современности.

„Двенадцать“ несмотря на весь свой черный фон, на грязь, на кровь, на злодеяния, захватывает тему мировой революции в сфере настолько высокой, что она недоступна для исторических интересов сегодняшнего дня. Опять сравню эту поэму с „Медным Всадником“, произведением слишком глубоким, исполненным над-исторических прозрений, и потому не отвечавшим на ряд исторических вопросов современности. Но ведь у Пушкина, кроме „Медного Всадника“, есть почти тогда-же написанные, глубочайшие по мысли произведения захвата исторического: „К тени полководца“, „Клеветникам России“, „Бородинская годовщина“. Там — над-исторические прозрения, здесь — исторические воззрения.

Так и у Александра Блока. Если поэму „Двенадцать“ мы поставили в ряду „Медного Всадника“, то в ряду „Клеветников России“ надо поставить вслед за „Двенадцатью“ написанных „Скифов“.

8.

„Скифы“ с новой силой ставят старый, вечный вопрос — о Востоке и Западе, о России и Европе. Не раз русские поэты и художники (еще от „Слова о полку Игореве!“) вплотную подходили к этой теме, не раз за последние сто лет ставили они лицом к лицу две мировые силы, которые должны либо столкнуться и

погибнуть под развалинами старого мира, либо слиться и воскреснуть в мире новом.

Замечательнейший из всех русских романов последних десятилетий, „Петербург“ Андрея Белого, всецело посвящен этой же теме. Но если мы ограничимся только „поэтическими манифестами“ крупнейших поэтов, то от „Клеветников России“ до „Скифов“ мы увидим твердые вехи, определяющие собою путь русского поэтического самосознания.

И если мы пройдем мимо поэтов второстепенных, в роде Хомякова, то путь этот наметят нам прежде всего Пушкин („Клеветникам России“) и Тютчев („На взятие Варшавы“). От этих громадных произведений 1831 года, через более мелкие вехи славянофильской „историко-философской“ поэзии, мы придем в конце XIX века к „Панмонголизму“, „Дракону“ и „Ex oriente lux“ Вл. Соловьева, и далее, в прямой преемственности от Вл. Соловьева — к „Скифам“ Александра Блока.

Пушкин, Тютчев, Соловьев, Блок — вот характернейший путь русского поэтического сознания за последние сто лет в вечном вопросе о России и Европе, или — еще шире — о Востоке и Западе.

Когда появилось пушкинское „Клеветникам России“, то Чаадаев, автор написанных на ту же тему о Западе и Востоке „Философических писем“ (хотя и совершенно в иную сторону заостренных), увидел — один из немногих! — всю глубину исторического захвата этого произведения, казавшегося тогдашним либералам только „ура-патриотическим“. Либеральный болтун (а потом болтливый реакционер) кн. Вяземский негодовал на Пушкина за эти „шинельные стихи“, другой либеральный болтун, Ал. Тургенев, „защищал“ Запад и иронически уговаривал Пушкина: „голубчик, съезди ты хоть в Любек“... И лишь один Чаадаев понял всю историческую глубину пушкинского захвата: „удивительны стихи к врагам России!.. В них больше мыслей, чем было сказано и создано у нас в целый век“.

Мысли эти — твердо поставленный вопрос о Востоке и Западе. Восстание Польши — это для поэта только внутренний, „восточный“ вопрос, „спор славян между собою“, вопрос, которого Западу не дано разрешить. В восточном, русском море должны слиться все „славянские ручьи“, и если на пути слияния плотиной стоит Польша — она должна быть сломлена. Запад шумит, Запад негодует — пусть: это vox et praeterea nihil! У Востока, у России — свои задачи, и нет силы, которая бы стала на их пути.

В чем эти задачи? — Искупить русской кровью „Европы вольность, честь и мир“. Так было уже при конце Наполеона. Так было и много раньше — при татарах. За сто лет до современного нам поэта, Пушкин другими словами говорил о том же, о том, как мы века и века „держали щит меж двух враждебных рас — Монголов и Европы“. В своем письме к Чаадаеву он ясно высказывает это. „...У нас своя особая миссия,— пишет он:— Россия своим громадным пространством поглотила победу Монголов. Татары не дерзнули перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отступили в свои пустыни — и христианская цивилизация была спасена“...

Вот миссия России — в прошлом и будущем, так верил Пушкин. Вот глубокая основа его „шинельных стихов“, его „патриотизма“; вот почему ждет и жаждет он слияния славянских ручьев в русском море, вот почему восклицает он в „Бородинской годовщине“:

Куда отдвинем строй твердынь?
За Буг, до Ворсклы, до Лимана?
За кем останется Волынь?
За кем наследие Богдана?
Признав мятежные права,
От нас отторгнется-ль Литва?

. . . . . .

Скажите, кто главой поник?
Кому венец: мечу иль крику?
Сильна-ли Русь? . . . . . .
Победа! Сердцу сладкий час!
Россия, встань и возвышайся!...

Ибо у России этой — есть вечная мировая миссия к Европе. И пусть тогда еще не думал поэт о новой возможной „монгольской опасности“, пусть тогда еще велико было историческое расстояние „от потрясенного Кремля до стен недвижного Китая“, пусть было в поэте и разочарование в европейском либерализме (vox et praeterea nihil!) — но „скифские“ темы глубоко заложены в этих его исторических стихах. Это „скифство“ хорошо подметил в нем, хотя и с другой точки зрения, либеральный Ал. Тургенев. „Пушкин — варвар, в отношении к Польше,— писал он,— варвар, как поэт, думая, что без патриотизма, как он его понимает, нельзя быть поэтом, и для поэзии не хочет выходить из своего варварства“...

Да, в этом все дело: „патриотизм, как он его понимает“... Не квасной официальный патриотизм двигал Пушкиным, не „шинельные стихи“ написал он, а первый поэтический, пророческий манифест России — Европе, Востока — Западу. Миссия России была в его глазах — государственной, национальной, и он выразил это в своих исторических стихах, в которых было „больше мыслей, чем было сказано и создано у нас в целый век“...

9.

В те же дни было написано и тютчевское „На взятие Варшавы“, впервые увидевшее свет лишь полувеком позднее. Здесь новое углубление все той же темы, здесь новое понимание „миссии“ России — и здесь с самого же начала резкое отграничение от всех толкований „шинельного патриотизма“:

...прочь от нас венец бесславья,
Сплетенный рабскою рукой:
Не за коран самодержавья
Кровь братская лилась рекой.
Нет, нас одушевляло в бое
Не чревобесие меча,
Не зверство янычар ручное
И не покорность палача!

Нет — „другая мысль, другая вера у русских билася в груди“... Эту мысль, эту веру лет двадцать спустя, в 1848 г., Тютчев с замечательной ясностью выразил в своей статье „La Russie et la Révolution“.

В Европе уже давно (с 1789 года) стоят лицом к лицу, говорит Тютчев, только две реальные силы: Революция и Россия. Быть может, завтра между ними начнется смертная, последняя схватка. „Между ними не может быть ни переговоров, ни перемирия. Жизнь одной — смерть другой. От исхода этой борьбы, величайшей борьбы, когда-либо бывшей в мире, на долгие века определится вся политическая и религиозная будущность человечества“...

Да, подлинно — величайшая здесь историческая углубленность, и ни слова не можем мы выбросить из вдохновенного прозрения Тютчева! Одно только: за три четверти века, прошедшие с тех пор до сегодняшнего дня, Россия и Европа поменялись местами... Тогда — Россия стояла на страже старого мира против всей рево-

люционной Европы, теперь — старая Европа стоит на той же страже против революционной России.

И еще одно: Тютчев хорошо видел связь между мировой Революцией, которая пришла в мир, и той духовной революцией, которая пришла в мир двадцать веков тому назад. Он думал, что обе революции эти друг другу враждебны, что „прежде всего революция есть анти-христианство“, что „дух анти-христианства есть душа Революции, в этом ее подлинный, отличительный характер“. И вэтом он опять был прав, если противополагал духовную революцию — физической, нравственную революцию — социальной. Так или иначе, но оплотом первой он видел Россию, очагом второй — Европу.

А если так — то вот она, мировая миссия России, вот вера, которая бьется в его груди:

Славян родные поколенья
Под знамя русское собрать
И весть на подвиг просвещенья
Единомысленную рать...

И уже отсюда — мечты о мировом владычестве России, мечты (впоследствии так „шинельно“ опошленные!) о щите Олега на вратах Цареграда: „вставай же, Русь! Уж близок час! Вставай, Христовой службы ради! Уж не пора-ль, перекрестясь, ударить в колокол в Царьграде?“ Отсюда уже пророчества о великом русском государстве с „семью внутренними морями“ и с семью великими реками: „от Нила до Невы, от Эльбы до Китая, от Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная“ —

Вот царство русское... и не прейдет во-век;
Как то провидел Дух и Даниил предрек...

Здесь миссия России не только национальная, не только государственная, как это было у Пушкина: миссия эта становится уже религиозной. Ибо миссия эта — борьба с „антихристовой“ революцией.

10.

Славянофильские поэты измельчили и опошлили глубокие воззрения Тютчева. И лишь через три четверти века русский поэт, духовно близкий Тютчеву, но неустанно боровшийся со славяно-

филами, сделал еще шаг в том же направлении: национальную, государственную, религиозную миссию России он провозгласил апокалипсической. Это был Вл. Соловьев.

Когда он в 1895 г. писал „Панмонголизм", а в 1900-м — „Дракона" и „Три разговора", то пушкинский стих о потрясенном Кремле и стенах недвижного Китая перестал уже соответствовать действительности. Скорее наоборот, историческая мысль могла лететь „от стен недвижного Кремля до потрясенного Китая", но зато прежняя мысль Пушкина об „антимонгольской" миссии России получила особою остроту и силу.

И тютчевское противопоставление России и Революции потеряло свое значение: слишком стало ясно, что путь России и Европы в этой области — общий, одинаковый, ибо революции не избежать ни Европе, ни России. Но зато с тем большей силой прозвучала для Вл. Соловьева тютчевская мысль о религиозной миссии России: да, велика эта миссия, но не в излишней борьбе с Западом, а в неизбежном столкновении с „мировым нигилизмом" Востока. Ибо с востока надвигается „панмонголизм", которому, быть может, дана будет власть пожрать европейскую культуру, христианскую цивилизацию, однажды уже спасенную для Запада Россией. „Россия поглотила победу Монголов" — сказал Пушкин. Поглотит ли она их и в будущем, или сама вместе с Европой будет поглощена? В этом для Вл. Словьева были скрыты апокалипсические судьбы мира.

Надвигающееся на Европу „монгольство" — для него есть подлинный апокалипсический Дракон; и с жутким чувством ожидает он его прихода — да совершатся судьбы России, Европы, мира...

Панмонголизм! хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины божией полно...

В России исторически и мистически пересекаются эти судьбы Запада и Востока; в панмонголизме, паннигилизме — пересекаются судьбы Европы и России.

Десятилетием позднее все эти мысли положил в основу своего романа „Петербург" один из духовных наследников Вл. Соловьева, Андрей Белый. Там у него в туманной ночи пролетает мимо Медного Всадника автомобиль „с желтыми монгольскими рожами"; но — „раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, Медный конь

копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение... Брань великая будет — брань небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка! Куликово поле, я жду тебя!..“

Так говорит ученик — так говорил и учитель. Он ждал победы апокалипсического азиатского Дракона над христианской Европой, он предсказывал России: „желтым детям на забаву даны клочки твоих знамен“. Он звал Россию к соединению христианства Запада и Востока (ибо „свет, исшедший от Востока, с Востоком Запад примирил“), он звал к этому для совместной борьбы с мировым нигилизмом „монгольства“, грядущего войною на мир. В этом — апокалипсическая миссия России...

И когда в 1900 году все европейские „великие державы“ соединились для „карательной экспедиции„ в Китай, и Вильгельм II произнес по этому поводу одну из самых каннибальских речей, какие только сохранила нам от „великих людей“ история — Вл. Соловьев, на пороге смерти, восторженно приветствовал этого своеобразного „Зигфрида“ наших дней... Россия и Европа, Восток и Запад шли вместе, рука об руку против Азии, против мирового Дракона! Так решался вековой вопрос о Западе и Востоке — и что за беда, если во имя Христа и креста шли расстреливать китайского Дракона из пушек и пулеметов! Не беда:

Наследник меченосной рати!
Ты верен знамени креста,
Христов огонь в твоем булате
И речь грозящая — свята.
Полно любовью божье лоно,
Оно зовет нас всех равно...
Но перед пастию Дракона
Ты понял: крест и меч — одно.

Если бы мог предвидить Вл. Соловьев, что не пройдет пятнадцати лет, как и Европа, и Россия, забыв про Дракона, разделятся на два стана для смертельной схватки обманутых старым миром европейских народов! „И мглою бед неотразимых грядущий день заволокло“...

11.

Война вновь остро поставила вечный вопрос о России и Европе. Ибо, хотя Россия и вошла „в семью великих демократических стран

Запада" — но разве это поверхностное англо-франко-русское военное соглашение хоть в малой мере решало глубокие вопросы Пушкина или Тютчева?

Ибо ведь и Запад разделился сам на себя. Мало того, каждая страна Запада разделилась на-двое, разделилась и Россия: давно уже прошли пушкинские времена кажущегося „единства национальных интересов". Что же касается не наций, а государств, то противопоставление Европы России сохраняло и здесь весь свой смысл — смысл и социальный, и духовный.

А когда из войны родилась революция, и прежде всего революция русская, — снова прежний вопрос о Европе и России неотвратимо стал перед сознанием. Но до чего же переменился облик этого вопроса, до чего сместились его грани, до чего перевернулось его содержание! Для Пушкина миссия России была государственной и национальной, — для революции миссия эта внегосударственна и интернациональна. Для Тютчева задача России была исключительно направлена к защите „христианства" от безбожной революции, — задача последней, наоборот, вместо духовного и нравственного переворота произвести сперва переворот в мире физических и социальных ценностей. И если раньше Россия стояла на страже старого мира против революционной Европы, то теперь наоборот — старая Европа стоит на страже против революционной России. А апокалипсическая миссия России Вл. Соловьева для революции получила совсем иной смысл: Дракон оказался пока внутри каждой страны, и подлинно борьба с ним — тяжела...

Вот нити поэтического сознания, дошедшие от Пушкина до наших дней, по вечному вопросу нашей истории: Россия и Европа. Вопрос остался в прежней силе, но при глубочайшем внутреннем своем изменении. Оформить это новое сознание в поэтическом творчестве выпало на долю Александра Блока, ближайшего духовного ученика и преемника Вл. Соловьева. Его „Скифы", не приведенные в связь со всем прошлым, были бы нам мало понятны, как случайное явление русской литературы; теперь же мы их поймем не только самих по себе, но и в их связи с теми истоками, которые мы только что проследили.

12.

Когда маленькие люди язвят большого поэта за то, что он теперь, в грозе и буре мировых событий — не в их утином стаде,

что он чему-то „изменил“, что он „вдруг“ стал духовным, политическим и социальным „максималистом“ — то это просто вздор, незнакомство утиного стада с творчеством того самого поэта, которого оно так глубокомысленно судит. Ибо еще в 1905 году поэт бросил этому стаду негодующее свое слово: „Сытые“...

Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты,
Они скучали, и не жили,
И мяли белые цветы.

А когда пришла в те дни революция и попробовала „углубиться“ после политического сдвига 17-го октября, то случилось то самое, что в неизмеримо более широком захвате повторяется теперь, в наши дни:

Шипят пергаментные речи,
С трудом шевелятся мозги.
Так — негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев!
Теперь им выпал скудный жребий,
Их дом стоит не освещен,
И жгут им слух — мольбы о хлебе
И красный смех чужих знамен!..

Это было написано в 1905 году, но не относится-ли и к 1917 году? И уже тогда видел поэт, что если даже и совершится во всей полноте революция политическая и только политическая, то ни одно звено мировой змеи старого мира не будет еще раздавлено, человек еще не будет освобожден. И в самый день 17 октября 1905 года писал он в своем поэтическом дневнике:

И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

Понятно отсюда, что и в 1917 году не мог поэт очутиться среди утиного стада и среди мещан социализма; понятна его связь со „скифством“, с духовным максимализмом; понятны, поэтому, и его „Двенадцать“ — неизбежное следствие всего его прошлого поэтического сознания.

Понятны теперь и „Скифы“ его; ибо, еще раз повторяю: что же есть „скифство“, как не духовный максимализм, выраженный в условном символе? Это — духовно: но и исторический захват „Скифов“ Ал. Блока намечался уже в давнишних его произведениях, посвященных России.

В минуты духовного уныния казалось ему, что Россия — только „сонное марево“, что пора с ней „разлучиться, раскаяться“, повернуть на Запад и забыть про Русь, где „Чудь начудила да Меря намерила гатей, дорог, да столбов верстовых“... И с сожалением, в духе тютчевском, говорил он о ней: „лодки, да грады по рекам рубила ты, но до Царьградских святынь не дошла“...

Но это бывало у поэта лишь минутным настроением. И в цикле стихов „На поле Куликовом“ мы слышим иные, постоянные мотивы, отзвуки которых перед нами теперь в „Скифах“.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.
Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.
Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль...

И пророчески видел он в прошлом и будущем России — „Куликово поле“, на котором решается участь и Запада и Востока: „я вижу над Русью далече широкий и тихий пожар“... И чувствовал он, что впереди еще будет решаться эта участь — и звал, и ждал пришествия этого часа:

Не может сердце жить покоем,
Не даром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!

И вот теперь поэт видит, что в революции 1917 года — исполнились времена и сроки:

Вот час настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит...

И он пишет своих „Скифов“, в которых так тесно переплетаются и прежние мотивы его поэзии, и вечные мотивы русской

поэзии всего XIX века: еще раз и вплотную становится перед поэтическим сознанием вопрос о России и Европе, о Западе и Востоке.

13.

Снова перед нами, подобный „Клеветникам России“, бичующий поэтический манифест русского поэта, направленный на Запад, в лицо Европы.

Но до чего все изменилось со времени Пушкина и Тютчева за это столетие в исторических судьбах Европы и России! Тогда староукладная государственность России стояла стражем против революционных движений Европы; теперь Европа подымает меч в защиту старого мира против революционной России...

Поэт, однако, идет дальше этого внешнего противопоставления. И в Европе реакционной, и в Европе революционной, в самом духе „пригожей Европы“ он видит глубокую внутреннюю противоположность свойственного России духа „максимализма“:

Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!

И эта духовная „жадность“ России, это ее „скифство“ — непримиримо сталкиваются с выдержанным и внешне сильным „постепеновством“ старой Европы. Она уверенно и умеренно веками плетет крепкую сеть своего „прогресса; грома истории, „молния — кормчий“ — ей чужды и непонятны. И в этом — вечное разделение Востока и Запада.

Века, века ваш старый горн ковал
И заглушал грома лавины,
И дикой сказкой был для вас провал
И Лиссабона, и Мессины!

Вы сотни лет глядели на Восток,
Копя и плавя наши перлы,
И вы, глумясь, считали только срок,
Чтобы наставить пушек жерла!

Вот они лицом к лицу, два врага: новая Россия, с ее социальным и духовным максимализмом, с ее „скифством“, — и старая Европа, которая кует, плавит, копит, считает сроки. Я говорю (и поэт говорит) о новой России и старой Европе, ибо хорошо знаю, что

есть наряду с ними и иные силы — старой России и новой Европы, силы, по различным причинам, уже и еще исторически не действенные в годину великой русской революции. И не надо забывать, что именно в эту годину написаны „Скифы“ — пламенное обращение поэта новой России к старому миру Европы, обращение „жадного“ духовного „скифа“ к европейскому мещанину.

Да, „скиф“ — духовно „жаден“: эту черту когда-то Достоевский (преломивший Тютчева и родивший Вл. Соловьева) называл „всечеловечностью“ русского человека. Да, „скиф“ принимает все „эллинское“ европейской культуры — „и жар холодных числ, и дар божественных видений“, и „острый галльский смысл, и сумрачный германский гений“, „парижских улиц ад, и венецьянские прохлады, лимонных рощ далекий аромат и Кельна дымные громады“... И все это для автора „Скифов“ — не „самое дорогое кладбище“, каким было оно для Достоевского, а подлинно живое, любимое, свое...

Два врага стоят лицом к лицу: русский, „скиф“ и европеец, „мещанин“, новая Россия и старая Европа. И если есть у России миссия, то вот она: взорвать изнутри старый мир Европы своим „скифством“, своим духовным и социальным „максимализмом“ — сделать то самое, что когда-то старый мир сделал в обратном направлении с духовным и социальным максимализмом христианства. Старый мир вошел в это „варварство“ и взорвал его изнутри: он омещанил собою христианство. И вот теперь миссия новой России — насытить духом максимализма „культурный“ старый мир. Ибо только этот духовный максимализм, это „скифство“ — открывают путь к тому подлинному освобождению человека, которое так и не удалось христианству, ибо само христианство „не удалось“.

Вот та идея, которую вкладывает поэт в вековое, в вечное противопоставление России и Европы, вот то новое, что звучит в его поэтическом манифесте. Не государственное, национальное, религиозное ставится здесь вперед, а народное — поскольку можно говорить о народной душе России. И это не „славянофильство на изнанку“, как могут подумать наивные люди, а полная его противоположность: ибо, повторяю, знает поэт, что „пригожая Европа“ есть и в России (культурные либералы, мещане социалисты), так же, как и духовные „скифы“ есть в Европе. Ибо „скифы“, как и „мещане“ — интернациональны. Но поэт обращается к старой Европе, к старому миру, ибо только эта сила (и в Европе, и в России) стоит теперь с мечом в руке против идеи великой мировой революции, начавшейся в 1917 году.

14.

Россия — со знаменем социальной революции, Европа — под знаком либеральной культуры: встреча эта, встреча „скифа“ и „мещанина“, может оказаться смертельной. „Виновны-ль мы, коль хрустнет ваш скелет в тяжелых нежных наших лапах?..“

Но пока — старый мир идет с мечом в руке, чтобы стереть с лица земли силу революции. Духовный максимализм он хочет задавить войной, мечом и огнем. Он думает, что легко ему справиться с этой вновь пришедшей в мир силой. Когда-то он взорвал „варварское“ христианство изнутри, теперь он хочет задавить дикое „скифство“ извне. Не слишком-ли легко думает он справиться с исконным врагом?

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

„Россия — Сфинкс“. Какой? Не тот-ли, о котором можно сказать, подражая ядовитой бутаде Тютчева:

Россия — Сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней...

Так-ли? И не был ли загадкой ее тот самый „максимализм“, сущность которого глубоко заложена в душе народной и который подлежит углубленному толкованию во всех сферах, затронутых в замечательных „манифестах“ русских поэтов XIX века? И разгадкой не было-ли всегда — у Пушкина, у Тютчева, у Вл. Соловьева, у Блока — одно и то же самое слово: *человек*? И не это-ли слово, в области социальной, несет с собою русская революция 1917 года?

И против этого слова старый мир ощетинивается штыками, против идеи он выставляет пушки. Он думает, что на стороне революции — vox et praeterea nihil (как все переместилось со дней Пушкина!), он слишком уверен в своей силе, он не хочет остановиться в раздумьи пред Сфинксом. И голос русского поэта в эту минуту собирает, как в фокусе, голоса тысяч и тысяч, обращенных лицом с Востока на Запад к тысячам неведомых братьев:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!

Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

Это — призыв русского „скифа“ к „скифам“ западным, это — призыв русской революции (ибо „скифство“ — есть революция) к революции мировой. И наши дни должны показать нам — будет ли отзвук на Западе этому голосу с Востока, удастся ли самому Западу победить в себе „мещанина“ — „скифом“. Если удастся — хотя бы через месяцы и ближайшие годы — то с уверенностью можно будет сказать: отныне — „революция удалась“ и старый мир понес возмездие за то, что по его вине „христианство неудалось“, не удалась величайшая в мире революция двадцать веков тому назад.

А если нет? Если на голос восточного „скифа“ — на Западе злобно и враждебно откликнется „мещанин“, силою задавивший вокруг себя своих западных „скифов“? Если даже и так — то вера наша, что победа его — временна, эфемерна, что пусть через года и года, но „скифу“ на Западе суждена такая же победа, какая теперь была дана его брату на востоке. За эти года восточный „скиф“ будет наверное раздавлен своим же „мещанином“, при помощи всех мещан старого мира, России и Европы. Но эта пиррова победа не будет продолжительна. Ибо нет той силы, которая могла бы стать на пути идеи духовного максимализма, на пути благой вести о полном внешнем и внутреннем освобождении человека.

Но — еще раз: — а если нет?..

На это отвечает поэт второй половиной своих „Скифов“.

А если нет, — нам нечего терять,
И нам доступно вероломство!
Века, века — вас будет проклинать
Больное, позднее потомство...

Ибо это „а если нет“ — означает собою конец европейской истории и осуществление предвидений Вл. Соловьева, отказ от идеалов „миссии России“ в понимании Пушкина и Тютчева. Это „а если нет“ — есть гибель Европы и России в пасти азиатского Дракона.

15.

Возвращаясь к историческим воззрениям Пушкина, к над-историческим прозрениям Вл. Соловьева, в ярких и образных словах вспоминает Ал. Блок о том, что

Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас —
Монголов и Европы!

Да — держали. Но если совершится непоправимое, если западный „мещанин", победив у себя дома, с оружием в руках пойдет на Россию искоренять ненавистное ему „скифство", то — не радуйтесь, европейские мещане!

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся! Мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей!

Когда-то Пушкин, помним мы, полный идеей государственности и национальности, спрашивал, обратясь к Западу лицом: „куда отдвинем строй твердынь? За Буг, до Ворсклы, до Лимана?" Теперь поэт, пафос которого вне-национален и вне-государственен, отвечает своему старшему собрату: нет, не до Лимана, а до Урала, ибо тогда мы „выходим из борьбы", отказываемся держать щит „меж двух враждебных рас, Монголов и Европы", отказываемся от этой пушкинской „миссии России": пусть европейские мещане идут навстречу гибели!

Идите все, идите на Урал!
Мы очищаем место бою
Стальных машин, где дышит интеграл,
С монгольской дикою ордою!

Но сами мы — отныне вам не щит,
Отныне в бой не вступим сами;
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами.

Не сдвинемся, когда свирепый Гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!..

Здесь апокалипсический Дракон Вл. Соловьева вступает в бой уже не с Россией и Европой, а лишь со старым миром Европы, победившим внутри себя восставшего „скифа". И этот „бой на Урале" — так ли уж невероятен он после всего, что мы пережили в наши невероятные времена?

И если бы в недавние минувшие дни новая Россия, „выйдя из борьбы", сумела не пойти на капитуляцию старому миру, а решилась идти до конца, „очищая место бою", хотя бы до Урала, зная, что сила ее не во внешнем оружии, а во внутреннем взрыве — то не была ли бы победа ее впереди еще более вероятна, чем самое вероятное из совершающегося ныне?

Но не в этом теперь дело, а в последнем призыве поэта, которым он заканчивает своих „Скифов“, это глубокое произведение русского поэтического сознания, завершающее собою ряд обращений русских поэтов к Западу и Востоку, к Европе и России:

В последний раз — опомнись старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый, братский пир
Сзывает варварская лира!

И мы верим, что эти призывы восточных „скифов“ долетят раньше или позже — и пусть раньше, чем позже! — до „скифов“ западных...

16.

Так завершился круг от „Клеветников России“ до „Скифов“; так, с другой стороны, спаялись звенья „Скифов“ с „Двенадцатью“. И звено, замыкающее их — тот самый европейский мир, который, в образе Атланта, поддерживает ныне старое небо, опираясь на старую землю. Землю эту вырывает из-под ног его русская революция, небо это она стремится обрушить на его же голову.

„Двенадцать“ и „Скифы“ являются в литературе глубоким отражением происходящего в жизни — в этом их право на самое пристальное наше внимание. В области русской поэзии давно не было ничего, что могло бы по силе и глубине сравняться с этими произведениями. Аналогий ищешь в „Медном Всаднике“, в „Клеветниках России“; а тот, кому аналогии эти кажутся преувеличенными — добросовестно может отойти в сторону от русской поэзии: она не про него писана.

А теперь, от произведений поэзии переходя к преломляемым ею лучам жизни — еще раз повторю: лучи эти соединяются, через революцию, в „последний суд огнем“. И этот последний суд — для всего и для всех является последним испытанием. В огненной грозе и буре должны распасться старые кирпичи, должны закалиться новые мечи, проведущие нас в мир новый. В буре пожаров надо суметь увидеть то новое, то над-историческое, что таится перед нами в пыли, грязи и крови. Отвратительны часто внешние формы нового, еще духовным огнем не закаленного — и так легко за тусклой формой не увидеть светлой сущности. Но пусть не видят этого тяжковыйные мещане — видят это зато творцы и поэты. Ибо, подлинно, для них — „молния — кормчий“.

Два этих вечных стана вечно разделены в жизни друг от друга, как разделены они в гениальных прозрениях Гете. Для мировых мещан

(„Сирен“ второй части „Фауста“) — ужасно и безумно мировое землетрясенье: „каждый благоразумный — торопись прочь от него!“

Dort ein freibewegtes Leben,
Hier ein ängstlich Erde-Beben:
Eile jeder Kluge fort!
Schauderhaft ist's um den Ort...

Да, поистине — „ужасно в этом месте“ для всесветных мещан! Но среди этого, невыносимого для них, детей старого мира, испытания в грозе и буре — окрыляется дитя Эвфорион, провозвестник мира нового:

Dort! — und ein Flügelpaar
Faltet sich los!
Dorthin! Ich muss! Ich muss!
Gönnt mir den Flug!

И пусть как новый Икар разобьется он в своем полете — что до того! „Jammer genug!“ Да, поистине — „довольно стенаний!“ И от русского поэта слышим мы то-же: „не плачьте! склоните колени, туда, в ураганы огней!“

В урагане огней, в грозе и буре, идет в мир великая благая весть. Подлинно мировым землетрясеньем и пожаром было „рождение в ясли“ двадцать веков назад! Недаром поспешили прочь от него все „благоразумные“ старого мира. Но убежать было нельзя — они вернулись и затушили своей муравьиной лавиной разгоравшийся в мире пожар. „Как бы хотел Я, чтобы он разгорелся!...“

И вот, в урагане огней, спустя двадцать веков, снова идет в мир благая весть. И снова бегут „благоразумные“, — мы же должны пройти через это испытание в грозе и буре, хотя бы оно испепелило нас: „нет исхода из вьюг — и погибнуть мне весело“ (Ал. Блок). Но испепелит оно и старый мир, сорвет маску с всесветного мещанина Атланта и даст в будущем победу „скифу“, пронесшему в Новый мир — „эллина“ Эвфориона.

То, к чему мировая история придет в грядущем, мировая поэзия дает нам в настоящем. Припадая к истокам ее — чувствуешь себя у ключа воды живой и ясно провидишь, как на мировом перекрестке будет, будет стоять „печальный, как вопрос“, всесветный мещанин, ныне еще властелин старого мира, разоблаченный титан, былой миродержатель Атлант.

Апрель 1918 г.

„ВЕСТЬ ВЕСНЫ“.

„Весть весны“ [1]).

(Поэма Андрея Белого).

Россия, — Ты ныне — Невеста...
Приемли — Весть — Весны...
Андрей Белый.

1.

Христианство — и Социализм.

Для одних противопоставление это — кощунственно и плоско, ибо Христианство для них — безмерно больше, чем великая вселенская идея, а Социализм — бесконечно меньше, чем религиозное мировоззрение: лишь социально-политическая программа.

Для других сопоставление это — никчемно и „отстало“, ибо Христос для них — безмерно меньше, чем вечный мировой символ, а Социализм — бесконечно больше, чем мировоззрение: вера их жизни и смерти.

Первые — не видят „нового вознесения“ человеческого духа за социально-политической схемой исторического социализма. Вторые — заслоняют в своем понимании вечно живую мировую идею мертвым скелетом исторического христианства. И те и другие — не видят за деревьями леса.

Ибо есть Христианство и христианство.

Есть Социализм и социализм.

Не „плоско“ и не „отстало“, не „кощунственно“ и не „никчемно“ сопоставлять и противопоставлять друг другу две вселенские идеи, две мировые волны, идущие одна вслед за другою, сметающие собою мир старый, выносящие нас с собою в мир новый. Исторический социализм — есть и всегда будет тем самым, чем всегда была христианская церковь: социально-культурной силой, которая беспрерывно сменяться будет новыми формами, в связи с изменяющимися историческими условиями. Но все эти многоразличные формы „социализма“, „синдикализма“, „анархизма“ неиз-

---

[1]) Отрывок из статьи „Россия и Инония“.

бежно нам объединить условной, общей — не боюсь этого слова: — религиозной идеей Социализма, новой верой и новым знанием, идущем на смену старому знанию и старой вере Христианства и его многоразличных исторических форм.

Это видят, это знают лучшие даже из профессиональных христианских богословов, не разменявшиеся еще до степени профессиональных антисоциалистических суесловов. „В византизме, католичестве и протестантстве — говорит один из них (проф. Тареев) — мы видим три положительных формы церковно-исторического христианства; социализм решительно идет в сторону от христианства, и его связь с христианством — в его сознательном и прямом антихристианстве". Если прибавить к этим словам, что христианство, в его церковно-исторических формах, все двадцать веков своей жизни было почти сплошь „анти-Христовым", то вопрос будет поставлен правильно и твердо. Но вопрос этот — большой, о нем нельзя говорить мимоходом; пока достаточно его только поставить.

Рождение нового мировоззрения грядущего Социализма — происходит в наши дни:

Новый Назарет
Перед нами!
Уже славят пастыри
Его утро.
Свет за горами...

И Россия — та страна, где в крови и муках революции совершается это рождение, рождение не голой, отвлеченной идеи, а тела мира нового. „О, родина, мое Русское поле, и вы, сыновья ее, остановившие на частоколе луну и солнце — хвалите бога!" Многие и многие не слышат, не видят новой благой вести. Грязь и сор застилают в их глазах очистительную грозу и бурю. На радостный призыв: „новой Назарет перед вами!" — они отвечают словами своих духовных предков: „от Назарета может ли что доброе быти?..." Их много — тьмы тем; и не знают они, что распятое — воскреснет и победит, что так было, есть и будет:

В глухих
Судьбинах,
В земных
Глубинах,
В веках,
В народах
В сплошных

Синеродах
Небес —
— Да пребудет
Весть:
— „Христос
Воскрес“.
Есть.
Было.
Будет.

II.

„Христос Воскрес“ — поэма Андрея Белого — еще и еще раз говорит нам, что в глубинах русской поэзии текут животворные ключи „нового Назарета“. Пусть „тьмы тем“, во главе с большими художниками слова, распинают идущую в мир новую правду — нет силы в мире, которая могла бы остановить ее пришествие. И поэты русские — радостные ее глашатаи. Поэмы Сергея Есенина („Товарищ“, „Певущий зов“, „Отчарь“, „Пришествие“, „Октоих“, „Преображение“, „Инония“), „Двенадцать“ Александра Блока, „Христос Воскрес“ Андрея Белого — не лучшие ли этому свидетели? Читаться и перечитываться радостно будут они через годы и годы; а пока — пусть „тьмы тем“ готовят свое преходящее торжество.

Это про них говорит поэт, — про них, злобящихся и плачущих, проклинающих и копящих злобу, видящих только „безобразие и беспорядок“ в грозе и буре океана революции, точь в точь как их духовный сородич в свое время видел только „безобразие и беспорядок“ в грозе и буре подлинных океанских волн (Гончаров, „Фрегат Паллада“). Это про них говорит поэт:

Из пушечного гула
Сутуло
Просунулась спина
Очкастого, расслабленного
Интеллигента.
Видна
Мохнатая голова,
Произносящая
Негодующие слова
О значении
Константинополя
И проливов. . .

Это все он-же — „писатель, вития“: „длинные волосы и говорит вполголоса: — предатели! погибла Россия!“ — наш знакомый из поэмы „Двенадцать“.

Да, „погибла Россия!“ — только *какая* Россия, вот вопрос! И если погибла „Россия“ мохнатого очкастого интеллигента и длинноволосого писателя-витии, то лишь рождается, в муках рождается, Россия Блока, Россия Белого: „новый Назарет перед вами“.

Зарея
Огромными зорями
В небе прорезалась
Назарея...

Когда совершилось, когда свершается это: „во дни оны“ или теперь? О каких „новозаветных летах“ говорит поэт — о тех-ли, которые были двадцать веков тому назад или наступают в наши дни? О тех и о нынешних, ибо одинаково происходит в них новое рождение вселенской идеи,—

Прорезывается луч
в новозаветные лета...
И, помавая кровавыми главами
Туч,
Назарея
Прорезывается славами
Света.

Но вселенская идея рождается лишь для того — „было; есть; будет!“ — чтобы быть гонимой и распятой. Проходят времена и сроки — и вместо „слав света“ мировая идея достигает славы креста. И тогда — „какое-то ужасное *Оно*, угасая и простирая рваные, израненые длани“, в девятый час возглашает вечное: „для чего ты меня оставил?“ Ибо тогда почти все оставляют вселенскую идею и глумятся над ней.

Оглянитесь: не близко-ли стоим мы теперь от этого мирового „девятого часа?“

И тогда кажется: все погибло — и навсегда...

Навсегда пригвождены ко древу
Красные уста,
Навсегда простер глухие длани
Звездный твой Пилат.
„Или, Или, лима савахфани“,—
Отпусти в закат!

(С. Есенин).

И все это — совершается теперь; и все это — „совершается нами, в нас“... И много надо силы, много надо веры, чтобы не усумниться, видя мировое Слово — на кресте. Подождите: пройдет,

быть может, „мало времени“ — и вы увидите, как после победы ликовать будут „мимоходящие“ враги нового вселенского Слова, как плакаться и посыпать пеплом главы будут маловерные ученики и мнимые друзья, — да что! уже загодя начали... И к ним, быть может, почти ко всем нам, относится вещее слово поэта:

Разбойники
И насильники —
Мы.
Мы над телом Покойника
Посыпаем пеплом власы
И погашаем
Светильники.
В прежней бездне
Безверия
Мы, —
Не понимая,
Что именно в эти дни и часы —
Совершается
Мировая
Мистерия...

Ибо если бы „мимоходящие„ понимали это, то неужели плакались бы они теперь горько: „погибла Россия!“ Длинноволосые „писатели-витии“ и лохматые „расслабленные интеллигенты“ — если бы понимали это, то неужели стали бы скулить и причитать они о гибели того, что теперь только рождается к новой жизни!

III.

Россия погибла. Россия рождается.

И „они“, и „мы“ — правы, каждые по своему. Ибо их Россия — не наша, и наша Россия — не их.

Погибла Россия: какая Россия?

„Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане!.. Что есть Русская империя наша? Русская империя наша есть географическое единство, что значит: часть известной планеты. И Русская империя заключает: во-первых — великую, и малую, белую и червонную Русь; во-вторых — грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в третьих — она заключает... Но — прочая, прочая, прочая“ (Андрей Белый, „Петербург“).

Эта Россия — погибла, и пусть плачут те, которым дорога была она, как „географическое единство“, более того — как „ве-

*

ликая держава". С ними у нас нет общего языка, мы не поймем и даже не расслышим друг друга, мы на разных сторонах пропасти. И если для них „географическое единство" односмысленно с „отечеством", а „великая держава — с „родиной", то это значит что мы с ними говорим на разных языках. Это не значит, чтобы наше „отечество" было только „человечество"; нет, в человечестве мы — русские, и не можем, и не хотим другими быть, мы имеем свое национальное лицо, свою народную душу. Но это именно и значит, что „родина" имеет для нас смысл не географический, а духовный что, „отечество" мы понимаем не внешне, а внутренне.

Гибнет географическая родина, гибнет великодержавное отечество. И в гибели его только нарождается, только укрепляется отечество внутреннее, родина духовная, через которых только и может пройти в мир во всякой стране вселенская идея наших дней. И гибель *той* России есть не победа, а поражение старого мира, столь извне победоносного. Я больше скажу: чем сильнее была бы видимая победа старого мира, чем полнее была бы гибель внешней России, тем глубже было бы поражение первого, тем полнее было бы торжество России внутренней.

Пример — март 1918 года. Взяты были бы внешнею силою Петербург и Москва, захвачена была бы вся Россия, — до конца бы „погибла Россия" плакальщиц. Но этот конец — был бы началом конца старого мира, был бы началом его взрыва изнутри, взрыва тем более сильного, чем глубже продвинул он свои „стальные машины", думая ими победить идею. Он все равно погиб и теперь, но март 1918 года дал ему отсрочку на месяцы, на годы, на десятилетия.

Пример этот, один из многих, ясно выявляет, как разно понимают „гибель России" люди старой и новой веры, старого и нового завета. *Их* Россия — подлинно погибла, *наша* Россия — подлинно народилась. Когда они злобно плачутся о настоящем, когда они зловеще и угрожающе обещают; „будет Россия!" — они говорят о воскрешении старого (о, конечно — в улучшенных, в либеральных, в „культурных", даже в терпимо-социалистических формах!), а не о рождении нового. Они похожи на тех книжников и фарисеев, которые все еще ждали „подлинного Мессию", в то время как вселенская идея христианства уже покоряла мир. Они проглядели рождение новой вселенской идеи, они не видят и распятия ее, а если и видят, то услужливо подают гвозди и помогают ставить крест.

Да, подлинно: их Россия — не наша Россия. Для них — „гибель“ то, что для нас „рождение“, для них смерть то, что для нас воскресение. И радостно принимаем мы слова поэта:

Страна моя
Есть
Могила,
Простершая
Бледный
Крест —
В суровые своды
Неба,
И —
В неизвестности
Мест.
Обвили убогие
Местности
Бедный
Убогий крест —
В сухие,
Строгие
Колосья хлеба,
Вытарчивающие
Окрест.
Святое,
Пустое
Место,—
В святыне
Твои сыны!
Россия —
Ты ныне
Невеста...
Приемли
Весть
Весны...
Земли
Прордейте
Цветами
И прозеленейте
Березами:
Есть —
Воскресение...
С нами —
Спасение...
Исходит огромными розами
Прорастающий крест!

Для одних — Россия погибла, для других — спаслась; одни поют ей отходную, другие слышат „весть весны“. Какое же взаимное понимание, какое же внутреннее соглашение возможно между этими двумя станами столь безмерно чуждых друг другу людей?

Новая вселенская идея воплощается ныне в мир через „отсталую“, „некультурную“, „темную“ Россию,— подобно тому, как и двадцать веков назад христианство зародилось в темной, некультурной, отсталой Иудее, а не в передовом, культурном, блестящем Риме. Это не значит, что правы славянофилы, что мы „богоизбранный“ народ, что победили многоименные Хомяковы, неустанно восторгавшиеся нашей богоизбранностью и смело возглашавшие России: „о, недостойная избранья,— Ты избрана!“ Ряд исторических, экономических, социальных причин сделал из России первую арену действия нового вселенного Слова, но скоро и весь старый мир перевернут будет до своих оснований этой новой мировой идеей. Тут нет места для „народной гордости“, тут есть место

лишь для всечеловеческой радости. Так и только так принимаю и понимаю я слова поэта:

Россия.
Страна моя!
Ты — та самая
Облеченная солнцем жена,
К которой
Возносятся
Взоры...
Вижу явственно я:
Россия
Моя —
Богоносица,
Побеждающая змия...

Народы,
Населяющие Тебя,
Из дыма
Простерли
Длани
В Твои пространства,
Преисполненные пения
И огня
Слетающего серафима.
И что-то в горле
У меня
Сжимается от умиления...

Такова Россия *наша*, рождающаяся в грозе и буре, Россия скорбного настоящего, Россия радостного будущего, бичуемая и распинаемая, но пролагающая первые пути для новой мировой идеи, для построения нового „града взыскуемого“.

IV.

Я не считаю поэму Андрея Белого чрезмерно удавшимся автору произведением: в ней есть растянутости, длинноты, повторения, есть и замечательно удавшиеся места — как раз те, где больше конкретного; вся вторая половина поэмы — значительно сильнее первой. Но все это — очень и очень „относительно“: к Андрею Белому предъявляешь такие большие требования, которые другому бы непосильно выполнить; автор „Петербурга“ имеет право на такую тяжелую оценку. Безотносительно, однако, поэма эта, повторяю, является большим произведением большого мастерства; в ней бьют живые ключи „нового Назарета“, в ней одной мы более видим живую душу новой России, чем в десятке произведений плачущих и панихидствующих, злобствующих и проклинающих.

И невольно от этой поэмы о воскресении народа и от противоположных ей похоронных слов о гибели переходишь мыслью к двум стихотворениям Андрея Белого о России: к похоронному „Отчаянью“ 1908 года и радостной „Родине“ 1917 года. Тогда, в годы тупого отчаянья — отчаялся и поэт; теперь, в годы горшего отчаянья тех же „интеллигентских“ кругов — радостно смотрит поэт в будущее сквозь ураганы огней. Слишком твердо стоял ста-

рый мир, старая Россия — и отсюда, только отсюда, истекало тогда „отчаянье“ поэта:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Когда стихотворение это войдет в будущем во все школьные хрестоматии, то составители их будут делать к нему ученые примечания: „стихи эти написаны под впечатлением суровой политической реакции, воцарившейся в России после подавления революции 1905 года“... Они будут правы, эти ученые комментаторы, они будут правы, но только не до конца: ибо не в одной „политической реакции“ тут дело, не в победе старого режима над революцией, а в победе и торжестве старого мира над ростками мира нового, в победе не только политической, но и социальной, не только социальной, но и духовной.

И когда в те-же годы Александр Блок писал свой пророческий цикл стихов „Родина“ — не о „политической реакции“ думал он; он знал, что „политическая реакция“ — преходяща, но что после нее и через нее придется еще вступить в полосу мировой борьбы за вселенскую идею.

Когда писал он свое незабываемое:

Христос! Родной простор печален.
Изнемогаю на кресте.
И челн твой будет-ли причален
К моей распятой высоте?

— то быть может и это отчаянье было вызвано „политическим моментом“?

Нет, другое видели и чуяли поэты-пророки: они смутно сознавали, что за нищетой и безвольем, за колеей смертей и болезней — далекая тьма исторической ночи старого мира, что ввергнуты они в духовную темницу, из которой нет исхода. „...Тобой обманут, о, вечность! Подо мной растянут в дали бесконечной твой узор, Бесконечность, темница мира!“ (А. Блок).

Что же удивительного, что теперь эти-же самые поэты-пророки радостно приветствуют изведение души из темницы, первые лучи нового мира рождения новой вселенской идеи? Иначе и быть не могло. И тот самый Андрей Белый, написавший одну Россию, темную, в 1908 году („Отчаянье“), пишет другую, светлую, в конце 1917 года („Родина“):

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия —
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины —
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени
Туда — в ураганы огней,
В грома серафических пений,
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,
Моря неизливные слез —
Лучом безглагольного взора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, —
Кипи фосфорически бурно,
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!

Ученые комментаторы далеких будущих дней быть может поймут всю глубину внутренней связи между этими двумя „Россиями“, отделенными друг от друга десятилетием, и связь их с поэмой „Христос Воскрес“. Ибо связь эта — в духовной борьбе мира старого с миром новым, в „отчаяньи“ от победы первого, в радости за лучи света второго, пролагающего новые пути для нового вселенского мира...

Май 1918 г.

ПАМЯТИ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Памяти Александра Блока.

Речь на LXXXIII заседании
Вольной Философской Ассоциации
28 августа 1921 года.

В воскресенье, 7-го августа, в Вольной Философской Ассоциации было обычное открытое заседание,— мы слушали доклад о Гете,— когда пришла не слишком неожиданная и все же ошеломившая весть: *сегодня утром умер Блок...*

Было это всего три недели тому назад — и как будто года прошли с тех пор: так смерть эта перерезала нашу эпоху на две совсем разные части — „до“ и „после“. Смерть эта — не рана в душах наших, которая затянется, заживет; смерть эта — не разрезала, а отрезала; не порез, но разрыв, не рана, но ампутация. Смерть Блока — символ; он умер — умерла целая полоса жизни.

И вот — всего три недели прошло, а уже можно смотреть в это прошлое историческим взглядом, нужно вспоминать, поднимая в памяти крепко залегшие, но такие близкие пласты, что, казалось-бы, рано еще будить их к жизни. Вот почему, быть может, было правдиво наше первое чувство, когда мы было решили не устраивать никаких заседаний „памяти Блока“, предоставив это тем, кто может теперь о Блоке говорить спокойно. Я говорю — быть может это первое чувство было правдивым, но обстоятельства заставили нас от него отказаться: не успел Блок умереть, как справа и слева — или, вернее: справа и справа — стали раздаваться всякие случайные голоса, которые хотели из Блока сделать свое знамя — даже не знамя, а какой-то боевой вымпел. Мы-же — твердо верим, что Блок есть знамя целой эпохи, и знамя только самого себя; и литературным и политическим партиям, желающим причислить его к себе, надо с самого же начала сказать — руки прочь! Руки прочь! — кто хочет из Блока сделать поэта прошлого времени; руки прочь! — кто из Блока хочет сделать поэта „будущего“ в кавычках.

Но это — не моя задача сегодня; Андрей Белый в своей речи коснулся этого, дав облик цельного Блока, облик поэта-Диониса, не разорванного Менадами. Моя задача иная: вспомнить об отношении Александра Александровича к Вольной Философской Ассоциации, членом-учредителем которой он был. Но наша „Вольфила“ создавалась и росла в бурном процессе кипения эпохи, и в отношениях А. А. Блока к Вольфиле мне — да и всем вам — может быть интересно лишь то, что отражало самую эпоху, начиная с семнадцатого года. Я расскажу только очень немногое,— многого не скажешь, не потому, что времени мало, а потому, что время еще не пришло; из многого ограничиваюсь поэтому только очень немногим.

Мне придется начать несколько издалека, с года революции, чтобы рассказать об отношении Александра Александровича к Вольной Философской Ассоциации; придется быстро пройти по широким и крутым ступеням, годам революции, чтобы самому себе ответить на вопрос: как это случилось, что поэт революции не пережил революции?..

Когда после прерванного заседания нашего 7-го августа я зашел в последний раз наедине попрощаться с Александром Александровичем и увидел его уже на столе в пустой белой комнате, то хоть и не время было вспоминать стихи Блока,— не до стихов было,— но сразу вспомнилось: „Иль просто в час тоски беззвездной, в каких-то четырех стенах, с необходимостью железной усну на белых простынях?“ Вот они, передо мною, эти четыре стены... И знаю я: подлинно „в тоске беззвездной“ уснул навеки среди них поэт. Простор революции — и смертная тюрьма; взорванный старый мир — и четыре стены; радость достижений — и беззвездная тоска. Как-же могло свершиться это? Ведь не обман же памяти: „Всё это было, было, было, свершился дней круговорот; какая ложь, какая сила тебя, прошедшее, вернет?“ И как могла после того буйного воздуха стихии, которым поэт и мы дышали в „Двенадцати“ и в „Скифах“, появиться такая беззвездная тоска, от которой и умер поэт?

Тоски беззвездной не знал он в том семнадцатом году, с которого начинаю я эти краткие воспоминания. Я поздно встретился с Александром Александровичем — всего за десять лет до его смерти; но здесь я не коснусь двенадцатого, тринадцатого, четырнадцатого и пятнадцатого года, эпохи „Розы и Креста“, эпохи третьего тома стихотворений Блока, когда так часто приходилось видеться с ним и вести часами и ночами затягивавшиеся разго-

воры. Об этом — не сегодня. Были речи с ним до войны — о войне, до революции — о революции; были долгие беседы о символизме, в котором А. А. Блок видел (как и в войне, как и в революции) попытку *прорыва* омертвелых тканей хаотического Космоса или, что то же, космического Хаоса (его слова). Но, повторяю, об этом — не теперь. Теперь вспомню лишь о том, как встретились мы с Александром Александровичем уже летом семнадцатого года, после почти двухлетнего перерыва наших былых встреч. Вихрь последних лет войны и полугода „февральской революции“ лежал между нами, когда в середине июля мы случайно столкнулись в трамвае и с полчаса потом вместе шли по улице.

Кто мы и где мы? не на разных-ли полюсах земли? Ведь эпохи сменились за два эти года, и быть может говорим мы на совсем разных и чуждых языках? Старые годы наших бесед целыми ночами в уютном редакторском кабинете „Сирина“ — подлинно уже старые годы, и все былые уюты — дела давно минувших дней. Уж не жалеть-ли о них? — Я знал прекрасно, я твердо верил — хотя и ставил эти реторические вопросы, — что так „ощупывать“ друг друга совсем не нужно; я шутя напомнил, говоря о современной эпохе „керенщины“, что „всемирный запой“ не излечивается никакими „конституциями“ — если даже они носят имя „политической революции“ (стихи Блока: „А вот у поэта — всемирный запой, и мало ему конституций“...). Блок улыбнулся, но тут же согнал улыбку с лица и сказал: „Да, знаете, — душно!“ В пятнадцатом, в шестнадцатом году было тоже душно, но по иному; была духота передгрозовая, была духота подвала. Но вот стены разрушились, гроза разразилась — но снова душно, хотя и по иному: душно потому, что пытаются стиснуть, оковать стихию революции, которая ворвалась в жизнь, но еще не весь сор смела с лица земли. И мы поняли, что незачем нам говорить о партиях, о направлениях, но лишь о тоне и ощущении подлинной революции; где она, там был и Блок. В „керенщине“ он задыхался.

Вскоре после этого мы встретились вторично и уже не переставали видеться до последнего года. Я зашел к А. А. Блоку вскоре после первой встречи и принес ему недавно вышедший первый том сборника „Скифы“. Вспоминаю об этом потому, что идея этого сборника связана не только с позднейшими „Скифами“ Блока, но и с Вольной Философской Ассоциацией, зародившейся еще годом позднее. Идея духовного максимализма, катастрофизма, динамизма — была для Блока тождественна со стихийностью миро-

вого процесса: только случайным отсутствием Александра Александровича из Петербурга и спешностью печатания сборника объяснялось отсутствие имени Блока в „Скифах“. Первый сборник, посвященный войне, вышел в середине 1917 года, второй, посвященный революции, тогда уже печатался; я сказал Александру Александровичу, что не представляю себе третьего (предполагавшегося) сборника „Скифов“ без его ближайшего участия. Он был уже знаком со „Скифами“ и тотчас же ответил согласием. В „Скифах“ тогда принимали то или иное участие почти все те, кто позднее так или иначе вошли в Вольную Философскую Ассоциацию.

К концу 1917 года, уже после октябрьской революции, вышел второй сборник „Скифов“, опять без произведений Александра Александровича: он должен был появиться впервые в третьем. Кстати рассказать: в первом сборнике было напечатано стихотворение Валерия Брюсова „Скифы“, и тогда мы говорили с Александром Александровичем, насколько эти брюсовские „Скифы“ мало подходят к духу сборника (настолько мало подходят, что, печатая их, мы, редакция сборника, сами переименовали их в „Древних скифов“ — так и было напечатано), говорили и о том, какие „Скифы“ должны бы были быть напечатанными, чтобы скифы были скифами, не „древними“, а вечными. А. А. Блок напомнил об этом разговоре, когда в начале восемнадцатого года дал мне прочесть только что написанных своих „Скифов“. Вместе с тогда же написанными „Двенадцатью“ они должны были открыть собою третий том нашего сборника.

Но времена переменились — не до „сборников“ больше было. Жизнь, после Октября, кипела и бурлила, неслась бешеным темпом. Все силы наших сборников были перенесены с весны 1918 года в ежемесячный журнал „Наш Путь“, а еще ранее того, с конца 1917 года, в литературный отдел газеты „Знамя Труда“, где и были напечатаны, через немного времени после написания, и „Двенадцать“ и „Скифы“. Помню, как торопил меня с их печатанием Блок,— „а то поздно будет“: ожидали наступления германцев и занятия ими Петербурга.

Кружок „Скифов“, „Знамени Труда“, „Нашего Пути“ — тот кружок, о котором говорил А. А. Блок в своей посмертной записке о „Двенадцати“. „Небольшая группа писателей,— говорит в ней Блок,— участвовавшая в этой газете и в этом журнале, была настроена революционно... Большинство других органов печати относилось

к этой группе враждебно, почитая ее даже — собранием прихвостней правительства. Сам я участвовал в этой группе, и травля, которую поддерживали против нас, мне очень памятна. Было очень мелкое и гнусное, но было и острое".

Пройдем мимо этого и мелкого, и гнусного, и острого, мимо той травли, которой подвергся из всей группы больше всех именно Блок за свои „Двенадцать". Именитые поэты наши, травившие тогда Блока, печатно сообщавшие, что отказываются выступать на одних с ним вечерах и не подававшие ему руки — уже наказаны в полной мере: их имена перейдут потомству в этой связи с именем Блока... Глухие, они не слышали в те дни того „шума от крушения старого мира", того „слитного шума", который слышал он, того „шума", о котором двумя десятилетиями ранее сам он говорил: „Но ясно чует слух поэта далекий гул в своем пути"... К слову: вся судьба Блока в этом юношеском стихотворении. Помните: „Он приклонил с вниманьем ухо, он жадно внемлет, чутко ждет; и донеслось уже до слуха: цветет, блаженствует, растет... Все ближе — чаянье сильнее, но, ах! — волненья не снести... И вещий падает, немея, заслыша близкий гул в пути"... Я сказал — здесь вся судьба Блока; да, с той лишь разницей, что не от приближенья гула он „пал немея", а от смертельной тишины старого мира, сменившей собою пронесшейся гул. Глухие не слышали его; другие — слышали и не слушали: ненавидели. Оставим их, и мелких, и гнусных, и острых.

Я не буду касаться и той „одной из политических партий", о которой говорит в своей записке Блок, и которой органами были и „Знамя Труда", и „Наш Путь". Или — только два слова. Наша „скифская" группа соединилась не на политической платформе, не на этом пути сошлись все мы с А. А. Блоком, и только те, которые именовали всех нас „прихвостнями правительства", говорили, что мы, дружно работавшие вместе и в газете „Знамя Труда", и в журнале „Наш Путь", состоим на иждивении партии левых социалистов-революционеров. Нет, „скифы" — не партийны, но они и не аполитичны. Правда вот в чем: левые эсеры были тогда той политической партией, которая, признавая значение культуры вне всякой политики, предоставила нам экстерриториальность в своих органах (весь „нижний этаж" газеты, весь литературный отдел журнала были в нашем полном распоряжении); эти „политики" поняли, перед каким мировым явлением они стоят, когда впервые читали „Двенадцать" и „Скифов" Блока. И хотя с тех

пор партия эта раздробилась и раскололась, хотя ей были суждены всяческие удары, хотя Александр Александрович не был, конечно, никогда членом ни этой, ни какой бы то ни было партии, но все же, поминая его, помянем добром и тех, отошедших, которые чутко отнеслись к поэту, поняв его величину и значение.

Но это только к слову. Возвращаюсь к Александру Александровичу, к его переживаниям весною 1918 года. Острые это были переживания, он сам говорит; и уж конечно не было в них и следа „тоски беззвездной". Нет, не тоска была — был вихрь, смерч, стихия поднималась, катастрофа старого мира чуялась, и поэт „в последний раз отдался стихии"; была вера, была надежда, что революция не остановится на своем социальном рубеже, что она перейдет через эту ступень, что она пойдет и по другим, менее проторенным и более высоким путям. Вот почему так болезненно сжался Блок, когда знаменитый „Брест" стал ответом жизни на его „Скифов", когда в середине 1918 года уже ясно определились дальнейшие пути революции. Блок сжался и потемнел; горение кончалось, пепел оставался; медленно приступала к сердцу „беззвездная тоска"...

Зиму 1918 — 1919 года он переживал как „страшные дни" (так надписал он одну подаренную свою книгу в декабре 1918 года). Он вспыхнул было в последний раз при известии о новой волне революции — в Германии; но скоро погас. „Страшные дни" обступили его. Он видел их в прошлом, он провидел их в грядущем. „Мы, дети страшных лет России — забыть не в силах ничего. Испепеляющие годы! Безумья-ль в вас, надежды-ль весть?" Так говорил он до войны, так чувствовал он после революции. Начинает тихую сапу свою старый мир; дни стихийного взлета революции — не вернутся. „Времена иные" — надписал мне Александр Александрович на экземпляре „Двенадцати" 1-го марта 1919 года. И тихо, тихо, но беспощадно въедалась в душу поэта беззвездная тоска.

„Тоска беззвездная" заполонила душу поэта. Иногда он пытался стряхнуть ее, пытался верить в новые близкие взлеты, пытался иной раз вернуться к живой вере, построить ее хотя бы на мелких фактах. Припоминаю: как-то ранней весною 1919 года возвращались мы с ним ночью по грязи и снежной слякоти с одного литературного вечера, проходили пустынным Невским, где ветер свистел в разбитые стекла былых ресторанов и кафе. Идя мимо этих разбитых окон и заколоченных дверей, Александр Александрович вдруг приостановился и, продолжая разговор, сказал: „да, много

темного, много черного, — но знаете что? Как хорошо все же, что мы не слышим сейчас румынского оркестра, а, пожалуй, и впредь не услышим"... Румынский оркестр — как символ старого мира! Если бы А. А. Блок не был так болен в последние месяцы своей жизни, он узнал бы, что это вернулось; проходя по улице мимо освещенных окон ресторанов и кафе, он услышал бы звуки румынского оркестра...

Но я слишком далеко зашел в своих воспоминаниях, объясняя разрастание „беззвездной тоски" поэта; вернусь назад, к моменту ее зарождения, к весне и лету 1918 года. Газета и журнал, в которых работала наша „скифская" группа, — перестали существовать; о третьем сборнике нельзя было и мечтать в виду развала типографского дела и других условий. Дорога печатного слова была закрыта — оставалось обратиться к слову живому. Так зародилась в конце 1918 года идея Вольной Философской Академии, впоследствии переименованной в Ассоциацию. В ноябре была опубликована (во „Временнике Театрального Отдела") записка об этой Академии, подписанная Блоком и еще тремя учредителями; в большой напечатанной, но не увидевшей света афише открытие назначалось в феврале 1919 года докладом Блока „Катилина, — эпизод из истории мировой революции" (позднее работа эта вышла отдельной книжкой). В январе состоялось собрание учредителей Академии, среди которых кроме Блока присутствовали Андрей Белый, Петров-Водкин, Конст. Эрберг, В. Мейерхольд, А. Штейнберг и др. В ноябре 1919 года состоялось ее открытие. Первым докладом был доклад Блока — „Крушение гуманизма".

Я не собираюсь рассказывать про дальнейшую историю Вольфилы в связи с работой в ней А. А. Блока. Внешне участие его в ней было мало заметно; только раз еще выступил он в августе 1920 года и, открывая собрание, прочел замечательное свое слово о Владимире Соловьеве. Кстати сказать: именно в эти дни он в последний раз был в светлом, приподнятом настроении, именно в эти дни в последний раз покинула его беззвездная тоска. И быть может в этом последнем луче жизни был хоть малый отблеск и вольфильской работы. Я видел Александра Александровича вскоре после этого заседания, и помню, какими светлыми и хорошими словами говорил он (не мне одному — часто говорил он об этом многим близким ему людям) о том, что Вольфила теперь для него — единственное дорогое и светлое место, что хотя на соловьевском заседании многое было неудачным, „не-вольфильским", но в общем

стоит и надо продолжать работу. Что такое было для него „вольфильство“, почему здесь он чувствовал самое для себя близкое и дорогое (его слова) — надо-ли объяснять? Он видел здесь продолжение работы той былой „скифской“ группы, с которой он был так тесно душою связан. Но наша малая искра не могла надолго рассеять мрак его беззвездной тоски.

Да, впереди упорная и долгая работа — быть может поколений! — над выработкой нового человеческого сознания. Но стихийного взлета мирового пламени — нам уже не дождаться. Правда, мы живем теперь в эпоху невероятных событий, быть может, самое невероятное станет возможным и осуществится, но в гранях человеческого „здравого смысла“ (— который был так ненавистен Блоку!) наше поколение уже видело гребень волны, неслось на нем.

Чувство душевной опустошенности — в нем прошел последний год жизни А. А. Блока. „В сердцах, восторженных когда-то, есть роковая пустота“: эти строки, написанные до войны, Блок, говорю я, мог-бы повторить и после революции. И в потрясающем стихотворении „Говорит Смерть“ — недаром говорит о поэте она, освободительница: „Он больше ни во что не верит, себя лишь хочет обмануть, а сам — к моей блаженной двери отыскивает вяло путь“... И зашумел ветер за окном, — не тот „ветер веселый“, который бурею проносился в „Двенадцати“, не тот „ветер, ветер на всем божьем свете“, гул которого услышал поэт в мировой революции, — нет, другой ветер, другой вестник... „Зачем склонился ты лицом так низко? Утешься: ветер за окном — то трубы смерти близкой!“ И смерть пришла, отворила дверь и саван царственный принесла ему в подарок.

Так умер Блок — от „роковой пустоты“ сердца, от великой любви и великой ненависти. „Такой любви и ненависти люди не выносят, какую я в себе ношу“. Да, надо было уметь любить и ненавидеть, чтобы отнестись к жизни так, как отнесся к ней Блок. Он был конкретный максималист — сказал о нем его друг, его брат, Андрей Белый. И именно потому связал он свое имя с Революцией — не с той политической, не с той социальной, которые хотя и велики сами по себе, но пишутся с маленькой буквы, а с той единой и подлинной Революцией, которую недаром и сам он писал с большой буквы, с той, которую он называл и другим именем в своих произведениях. Да, он умел любить и ненавидеть. Он умер, потому что был подлинным духовным максималистом. Он умер, потому что был лучше нас. А вот мы — мы еще живем.

Живем — но неужели только от слабости духа? По истине — нет: живем мы верою, живем светом, который видим впереди. Свет этот угас для Александра Александровича — и обуяла его „беззвездная тоска". Вспоминается мне: — поздней осенью 1920 года говорили мы с ним как-то о Вольфиле, о ее работе, о ее „скифских" задачах; он говорил о ней много сердечных слов, интересовался планами на будущее, потом остановился, помолчал и вдруг спросил: „скажите, а вы верите? Я начинаю не верить"... Во что? Что это было — отречение от „Скифов", от „Двенадцати?" Из посмертной записки его мы знаем — нет. Это было неверие не в само дело, а в людские силы. Да, в Вольфиле мы стремимся не дать угаснуть в нашем поколении искре вечной Революции, той последней духовной Революции, в которой единый путь к чаемому Преображению. „Я начинаю не верить", — сказал Блок, — не верить в то, что мировую искру можно раздуть слабой человеческой грудью, ее может раздуть в пламя только стихия. Но когда теперь снова придет стихия — мир загорится; нам же еще века быть может скитаться в пустыне, но вера наша, столп огненный — перед нами. Этой вере мы служим по мере сил в Вольной Философской Ассоциации: великим служением этой же вере была вся жизнь и сама смерть Александра Александровича Блока.

И теперь, без него, мы будем продолжать во имя его наше дело. „Без него" — еще жутко выговорить, трудно осознать, и недаром наше первое чувство было — молчание. Для нас Блок был слишком близок и дорог, чтобы в первые часы, дни, недели можно было осознать гнетущую потерю, примириться с мыслью: Блока нет. Наш путь мы должны совершать без него.

Горько сознание: поэт, первый поэт XX века, глубинный трагический художник ушел от всех нас навсегда. Нам, близким сотрудникам и друзьям его, суждена и иная горечь: ушел от нас *человек*, начинавший с нами общее дело, вдохновлявший на трудную работу, помогавший сочувствием и сотрудничеством.

Радовало подсознательное чувство: Блок *есть*. Можно неделями не видеться, но каждую минуту можно повидаться с ним, увидеть его открытую, детскую и мудрую улыбку, услышать неизгладимый в памяти голос, говорить про общую работу, слышать слова сочувствия и ободрения, вместе работать в общем любимом деле. Это давало уверенность и силу.

И вот — нет Блока. И наше дело, дело Блока, становится теперь нашим долгом к Блоку. Первое чувство — молчание — надо

преодолеть. Мы будем говорить о нем, великом поэте России, мы будем бессменно работать над „вечной памятью“ Блоку. Но теперь последнее мое слово не о Блоке поэте, а о Блоке человеке. Близость его была нам великой радостью: утрату его мы переживаем, как безутешное горе — для которого во-истину слов не хватáет. Ибо умер — Блок.

1921 г.

Московское Отделение Государственного Издательства

(МОСГУБИЗДАТ).

Вышли из печати:

1. Н. ЛЕНИН. Две тактики социалдемократии в демократ. революции.
2. Н. ЛЕНИН. Что делать.
3. Н. ЛЕНИН. Старые статьи на близкие к новым темы.
4. Л. КАМЕНЕВ. Экономическая система империализма.
5. Г. В. ПЛЕХАНОВ. В защиту революционного марксизма.
6. К. КАУТСКИЙ. Этика и материалистическое понимание истории.
7. КАУТСКИЙ. Антибернштейн.
8. К. ЦЕТКИН. Карл Маркс и дело его жизни.
9. АКСЕЛЬРОД-ОРТОДОКС. Л. Толстой. Сборник статей.
10. АНДРЕЕВИЧ. Опыт философии русской литературы.
11. ОКТЯБРЬСКОЕ ВОССТАНИЕ в МОСКВЕ 1917 года. Сборник статей.
12. НАКАНУНЕ РЕВОЛЮЦИИ. Сборник статей.
13. В. ФРИЧЕ. Очерк развития западно-европейской литературы.
14. ПЕРЕВЕРЗЕВ. Творчество Достоевского.
15. КЕЛЛЕРМАН. 9-ое ноября. Роман. Сборник статей.
16. БИБИК. На черной полосе. Роман.
17. ВАСИЛЬЧЕНКО. Две сестры. Пьеса.
18. ШУЛЬГИН. Очерки 1920 г.
19. ОРЕШИН. Алый Храм. Стихи.
20. БРАЖНЕВ. Буйный хмель. Стихи.
21. АВЕРЧЕНКО. Записки Простодушного.
22. СИНИЦКИИ. Трудовая школа.
23. Э. д'ЭРВИЛЬИ. Приключения доисторического мальчика.
24. ФИТЧ-ПЕРКИНС. Мини и Монни. Повесть для детей.
25. ФИТЧ-ПЕРКИНС. Маленькие японцы. Повесть для детей.
26. АЛТАЕВ и ФЕЛИЧЕ. В великую бурю. Повесть для детей.
27. М. КОВАЛЕНСКИЙ. Происхождение царской власти.
28. М. КОВАЛЕНСКИЙ. Московская смута XVII в.

Московское Отделение Государственного Издательства (МОСГУБИЗДАТ).

Печатаются:

1. АНЕКШТЕИН. Фурье.
2. АННЕНСКАЯ. Ф. Нансен.
3. АЛТАЕВА. Дети народа.
4. ФРИЧЕ. Очерки социальной истории искусства.
5. КАМЕНЕВ. Между двумя революциями. Сборник статей.
6. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ. Писатели евреи в русской литературе. Со статьей Горева: „Русская литература и евреи“.

Готовятся:

1. ПЛЕХАНОВ. Статьи об искусстве.
2. ХРЕСТОМАТИЯ по истории русского револ. движения. В двух томах.
3. ГОРЕВ. История социализма.
4. Русская история в популярных очерках около 60 кн. по 6—8 листов.
5. АНЕКШТЕЙН. Сен-Симон.
6. — Прудон.
7. — Оуен.
8. — Луи Блан.
9. — Лассаль.
10. ДЕЙЧ и др. Сборник статей о Плеханове.
11. В. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ. Курс истории русской литературы до конца 70-х гг. В двух частях.
12. ТОМСОН. Маленькие дикари.
13. ЧИЖОВ. От лучины до электричества.
14. Тургеневский сборник.
15. Сборник о Нечаеве.
16. Письма лейтенанта Шмидта.
17. Годы войны. Сборник.
18. Плеханов об основных вопросах исторического материализма. Сборник.
19. Энгельс об историческом материализме.
20. ЛАФАРГ. Исторический детерминизм Маркса.
21. Плеханов о религии.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 19 17 15 06 007 7